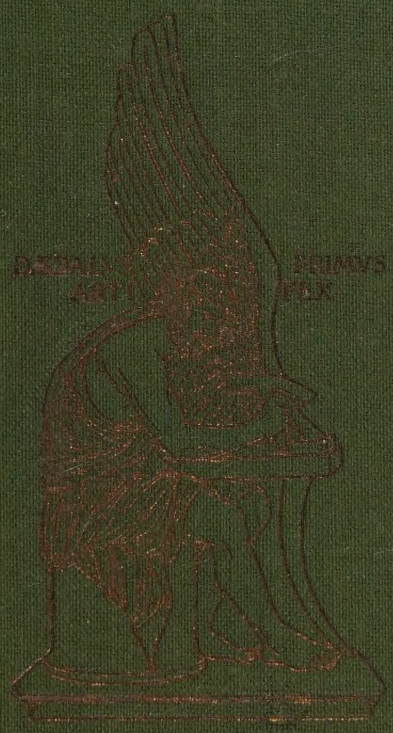
DEDALO

RASSEGNA D'ARTE
DIRETTA DA VGO OJETTI



CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI E TVMMINELLI
MILANO - ROMA

ANNO I VOL. I

UNIVERSITY OF ILLINOIS
AT CHICAGO
801 S. MORGAN STREET
CHICAGO, IL 60607

N
4
D4
V.1
PT.1
1920
WARE

Digitized by the Internet Archive
in 2024

https://archive.org/details/dedalo-rassegna-darte_1920_1

DEDALO

RASSEGNA D'ARTE
DIRETTA DA VGO OJETTI

CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI E TVMMINELLI
MILANO - ROMA

ANNO · I · MCMXX

VOLUME · PRIMO

PROPRIETÀ ARTISTICA E LETTERARIA
RISERVATA AGLI AUTORI

STAB. DI ARTI GRAFICHE A. RIZZOLI & C. — MILANO

FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI – VASO IN LAPISLAZZULI ESEGUITO NEL 1583 PER FRANCESCO DE' MEDICI (IL DISEGNO È DI B. BUONTALENTI, L'ORNAMENTO IN ORO DI JACOMO DELFE FIAMMINGO).

UN VASO DI LAPISLAZZULI NEL GABINETTO DELLE GEMME AGLI UFFIZI.

Ho sempre vivo negli occhi il ricordo di alcuni vasi in pietra egiziani veduti anni or sono nel Museo di Berlino. Furono trovati ad Abusir el Melet e risalgono al quarto secolo avanti Cristo. Tutta la loro superba bellezza consiste nella preziosità della materia e nella pura eleganza della linea: alabastri orientali sottilmente venati, diorite bianca con spruzzi nerastri, pietra di una delicata tinta rosea con striature grigie o nere, con macchie giallodorate; e le semplici sagome delle scodelle e degli orciuoli si svolgono con un ritmo così determinatamente sicuro e dolce, che gli occhi a malincuore si staccano da quelle forme perfette. Si capisce il fascino che simili oggetti dovettero esercitare su un popolo così finemente dotato come l'egizio ed anche s'intende perchè quell'arte veramente « regale » fosse coltivata con entusiasmo in Alessandria ellenistica ed in Roma imperiale, nella Persia sassanide, dai Bisantini e dagli Arabi; e nel medioevo più incolto i preziosi vasi fossero adoperati nei tesori delle basiliche per custodirvi le reliquie più sacre.

Gli italiani della Rinascita, ricercando con una passione che neppure la « mania » del collezionista moderno può uguagliare, i monumenti dell'arte antica, avidamente raccolsero i rari pezzi scampati alla distruzione del tempo, e gli artefici, vincendo con paziente industria la durezza della materia, riuscirono a risuscitare l'arte perduta, cosicchè la glittica moderna è gloria esclusivamente italiana. Piero e Lorenzo dei Medici misero insieme una raccolta di vasi in diaspro, agata, sardonica, calcidonio, amatista e cristallo di rocca, scelta con un gusto così raffinato, che i pochi pezzi che ce ne restano — pochi in paragone dei molti descritti negli inventari — ci fanno pensare con amaro rimpianto ai perduti, perchè tra i rimasti sono la *Tazza Farnese* di Napoli ed alcuni vasi con le cifre di Lorenzo nella Galleria degli Uffizi ed al Louvre. Non vi fu principe italiano amante delle arti e del lusso che non ne seguisse l'esempio, imitato ben presto dagli stranieri, e Francesco I di Francia, Filippo II di Spagna, Rodolfo II d'Austria furono fra i raccoglitori più appassionati chiamando anche e trattenendo presso di sè artefici italiani a lavorare le difficili materie. Del lavoro purtroppo quasi sempre anonimo di costoro restano tuttora gli esempi nella Galleria di Apollo del Louvre, nel Museo del Prado a Madrid, nei Musei Imperiali di Vienna. Gli avanzi invece delle collezioni Medicee, continuate ed accresciute dalla nuova dinastia che si inizia con Cosimo I, sono oggi divisi tra il Gabinetto delle Gemme agli Uffizi, la galleria degli Argenti a Pitti e il Museo Nazionale del Bargello. Dagli Uffizi è tolto il vaso che

FIRENZE: GABINETTO DEI DISEGNI E STAMPE (ORNATI NUM. 1345).

B. BUONTALENTI: DISEGNO PEL VASO IN LAPISLAZZULI.

qui si pubblica, in lapislazzuli, con « fornimento » d'oro smaltato. Il bel vaso che con sapiente equilibrio si sviluppa dall'esile piede (è alto m. 0.405), porta inciso sulla base lo stemma mediceo con le iniziali F M e la data 1583. Fu quindi fatto fare da Francesco dei Medici che, come tutte le « invenzioni » segrete e le cose rare, così amò anche quest'arte. Di lui, che ebbe regno di corta durata e di scarsa importanza ed è specialmente noto per gli amori con Bianca Cappello, sarebbero da mettere in evidenza alcune singolarità che ne fanno una persona non volgare: del che avemmo una rivelazione improvvisa quando fu ricomposto quel suo curioso studiolo in Palazzo Vecchio. Se inoltre si ricordi che a lui si deve la bizzarra ed originale creazione della villa di Pratolino, purtroppo a noi soltanto viva nelle descrizioni e nelle incisioni dei contemporanei, e si tenga presente quanto si dilettò delle arti che presentavano maggiori difficoltà, ricercando il modo di « fondere il cristallo di montagna » e di ritrovare la composizione della porcellana — il Montaigne che fu a Firenze nel 1580 e lo conobbe, ricorda « le mesme jour nuos vismes un palais du Duc où il prant plesir à besoingner lui mesmes, *à contrefaire des pierres orientales et à labourer le cristal*: *car il est Prince souigneus un peu de l'archemie et des arts méchaniques, et surtout grand architecte* » — abbiamo quanto ci basta per intendere che questo vaso fu destinato a mani non indegne. Dal Vasari e dal Borghini sappiamo che Francesco molto si giovò dell'attività di

Bernardo Buontalenti, altro singolare spirito di geniali risorse che con inesausta fantasia provvide a tutti i bisogni del Principe disegnando palazzi e ville e giardini, inventando ornamenti e costumi per mascherate e nozze, sopraintendendo ai molteplici e minuti lavori che si eseguivano per conto di quello. È quindi verisimile che il Buontalenti abbia dato all'anonimo lapicida il modello del nostro vaso; supposizione a cui dà buon fondamento l'aver ritrovato tra i molti disegni del Buontalenti agli Uffizi uno, rapidamente schizzato, per indicare forse all'orefice il modo di completare la decorazione. Dall'unita riproduzione a colori si vede infatti che le due anse del vaso che si inflettono alla sommità in figura di sfingi, sono di lapislazzuli soltanto fino alle ali, mentre la testa ed il collo sono di oro avvivato con smalto. Un caso fortunato ci ha serbato il nome dell'orafo che ebbe ad eseguire il lavoro. In un memoriale di conti relativi ai manifattori che lavoravano in Guardaroba per il granduca Francesco trovo appunto ricordato un Jacomo Delfe orefice fiammingo a cui tra il marzo e l'aprile del 1584 fu consegnato l'oro per la « guarnizione » ed il coperchio del vaso. L'esecuzione del lavoro è da maestro, i colori degli smalti distribuiti con gusto, e il tono dell'oro perfettamente risponde allo sfavillio delle pagliette che svariano l'intenso azzurro dei lapislazzuli. È giusto che il nome dell'artefice modesto tolto al lungo oblio sia sussurrato con riconoscenza.

GIOVANNI POGGI.

IL LENZUOLO DELLA BEATA BENVENUTA BOIANI DI CIVIDALE.

Fotografate! fotografate! ci si grida, mentre stiamo riportando lentamente nei paesi straziati dalla guerra le opere d'arte salvate e ci soffermiamo, prima di rimetterle sui loro altari e nelle loro vecchie custodie, a goderle un poco in buona luce. La fotografia è il documento più sicuro, è la scheda perfetta per le riconsegne; la fotografia serve a illustrazione e insieme a difesa dell'opera d'arte: « fotografate! ». Ecco una fotografia difficile e che altre volte fu tentata invano. Si voleva ritratto tutto intiero, per goderlo nel suo insieme, un lenzuolo, o grande velo, ricamato, lungo quattro metri e settantacinque centimetri ed alto un metro e cinquantaquattro, e, peggio ancora, tutto minutamente ricamato bianco su bianco, o almeno, poichè il lenzuolo è del trecento e non si lava da secoli, giallo sporco su giallo e bigio; sicchè, anche ad averlo in buona luce, il disegno si vede e non si vede. La tela batista del fondo è sottilissima; mentre il ricamo, di morbido filo grossetto, tutto fitto, benissimo risalterebbe in trasparenza; ma, poichè il fondo si è fatto liso e ragna e si strappa, dopo averlo tenuto insieme con rammendi e tacconi, lo hanno puntato e cucito su di una tela più forte, che diminuisce di molto l'effetto di vederlo contro luce e smorza la morbidezza del ricamo. Pubblico la fotografia, che, ad onta di tante difficoltà, è riuscita perfettamente.

LENZUOLO DI CIVIDALE: LA CROCEFISSIONE.

Una rarità senza pari cotesto lenzuolo. Ricami del trecento e anche più antichi, ne abbiamo molti nei nostri musei, oltre che nei tesori delle chiese; ma si tratta quasi sempre di ricami in seta a colori e oro; mentre cotesto è proprio un lenzuolo di filo sottile, e tutto il ricamo che lo fregia non gli toglie di essere un semplice lenzuolo o velo trapunto.

Lo possiede la chiesa di san Pietro in Volti di Cividale del Friuli, che deve averlo avuto dalla chiesa conventuale di san Domenico, demolita a Cividale nel 1810. Sino a pochi anni or sono il parroco lo teneva come una reliquia un sotto altare. Da ultimo lo conservava piegato in un armadio e sente ancora di muffa. Molto si è fatto e scritto, perchè venisse esposto ben teso in una speciale custodia a vetri; ma senza risultato. Meglio starebbe nel bellissimo museo di Cividale. Questione difficile; ma che pur va risolta.

Lo si dice della beata Benvenuta Boiani, una misteriosa beata che dovrebbe esser

LENZUOLO DI CIVIDALE: I SANTI ATTORNO ALLA CROCEFISSIONE.

vissuta nella vecchia città dei Duchi longobardi e dei Patriarchi fra il 1251 e il 1292.

Non resta di lei alcun documento o sicuro ricordo storico antico; tanto che ne fu messa in dubbio persino l'esistenza. Si comincia a parlarne solo nel 1440 dal priore di san Domenico, Leonardo da Cividale, che incitò il Castaldo e il Comune a ricercarne il corpo nella grande tomba dei Boiani, illustri nobili cividalesi; ma non fu ritrovato. Molto se ne discusse poi; sino a che Clemente XIII nel 1765 si decise a pubblicarne la beatificazione.

Il padre suo, il nobile e vecchio Boiani, narra l'agiografia, dopo una lunga schiera di figliuole, mentre si attendeva un continuatore del suo lignaggio, si vide nascere un'altra bimba prodigiosa, e con suprema rassegnazione cristiana, a meno non facesse dell'ironia, la chiamò Benvenuta.

Il racconto della sua vita, che si dice ricavato da un codice antico, è un alternar continuo di fervide preghiere, di mistiche visioni, di tentazioni vinte, con lunghe dimore nella chiesa di San Domenico e nel monastero della Cella. Ora le sono com-

CIVIDALE, SAN PIETRO IN VOLTI: LENZUOLO DELLA BEATA BENVENUTA.

pagne le sante vergini Caterina, Agnese e Margherita, e l'angelo Gabriele la nutre e il Bambino Gesù giuoca con lei; mentre il cane e il gatto nero le danno noia e paura. Nulla che si tolga dal più comune repertorio agiografico e costituisca un dato storico preciso. Tuttavia basta per noi cotesto lenzuolo a provare che a Cividale visse una santa di sovrana pazienza e di sommo amore, che volle meritare il paradiso con quest'opera d'arte e di fede, più bella di una bella agiografia. Se il ricamo non si può ritenere anteriore al principio del trecento, come fanno credere le figure dei santi domenicani e francescani riprodotti nell'iconografia tradizionale, elaborata nella seconda metà del duecento, e i caratteri gotici delle iscrizioni, vuol dire che la nobile beata Boiani sarà vissuta una cinquantina di anni più tardi di quel che si credeva; o, forse, la ricamatrice non sarà lei; ma una più umile monaca del monastero della Cella, a memoria del quale esiste ancora un oratorio non lunge dalla porta di san Domenico a Cividale. Ad ogni modo la ricamatrice, conviene ripeterlo, è una santa e

LENZUOLO DI CIVIDALE: L'ANNUNCIAZIONE.

LENZUOLO DI CIVIDALE: MEDAGLIONI E FREGI.

bisogna beatificarla ancora e sempre, ammirandone l'opera.

L'insieme della composizione ricorda le pale d'altare d'oro o d'argento, come quelle veneziane di San Marco, o di S. Salvatore, o del Duomo di Cividale, o di Caorle e di tante altre poste allora su gli altari delle grandi chiese della Venezia, con una raffigurazione centrale e ai lati dei santi su più file e tutt'intorno un fregio a medaglioni. Qui, con vaga asimmetria, il posto tenuto a destra da sei figure di santi su due file, è occupato a sinistra dalle due sole grandi figure dell'Annunciazione. Al centro il Crocefisso con la Vergine e l'Evangelista e ai piedi, in minori proporzioni, santa Maria Maddalena, che ancor coi suoi capelli tenta asciugare i piedi sanguinanti del Divino Amore e santa Elisabetta, forse la santa regina d'Ungheria e di Turingia, la devota suora di san Francesco, così cara ai Cividalesi che a mezzo del patriarca Pertoldo di Andex, suo zio, ne hanno ereditati i codici famosi. Ai due lati, su ciascuna fila, i dodici apostoli; in alto primi Pietro e Paolo, sotto di essi Mattia e Tomaso, quest'ultimo ancor nell'atto di meraviglia per aver toccate le piaghe del Cristo; e, dopo gli altri apostoli, ciascun distinto col suo nome, a sinistra il Battista e sotto san Niccolò vescovo, con la bassa mitria, come quella ritenuta del duecento, che si conserva nel tesoro del Duomo di Cividale; a destra, nella fila in alto, san Domenico e san Pietro martire, sotto san Francesco e sant'Antonio da Padova e finalmente le sante vergini: Margherita, Caterina, Lucia e Agata. Bastano cotesti santi ad indicarci che siamo davanti ad un'opera conventuale, opera probabilmente di monache domenicane, poichè i santi domenicani hanno la preferenza nella fila in alto, dove stanno i principi degli apostoli. Ma più bella testimonianza che si tratta di un lavoro di pie monachelle, trapunto per il loro convento, ci è data dai tondi del contorno. Nel medaglione centrale l'iscrizione trapunta si legge facilmente così: *S. Ursula cum sodalibus suis;* cioè Santa Orsola con le undicimila vergini compagne che, una per tondo (e fra tondo e tondo stanno due gigli stilizzati), si stendono in fila lunghissima per tutto il contorno. Sono quaranta medaglioni e fan l'effetto di essere molti più.

La pazienza della ricamatrice è sempre ravvivata da un sentimento d'arte finissimo. Le monache della Cella a Cividale possedevano cento bei codici miniati, donde trarre ispirazioni e modelli e forse trattavano esse stesse la miniatura; ma solo una consumata pratica del ricamo, studiato e trattato come arte, poteva dare ai semplici punti dell'ago tanto potere.

Ogni particolare delle caratteristiche faccie dei santi e delle sacre figure, e ve ne sono delle deliziose, come quella dell'angioletto piangente a destra della croce, è fatto risaltare con grande maestria dai contorni del trapunto e dei vuoti. Il punto sembra quasi sempre uguale e piatto; ma, solo una impercettibile variazione della sua lunghezza o della sua direzione, vale ad ottenere effetti sorprendenti, a modellare, ad ombreggiare, a sfumare delicatamente ogni parte. Talvolta, ad esempio nelle carni del Cristo, i punti si serrano l'un l'altro morbidi e fusi, quasi una superficie levigata d'avorio. Nelle vesti la ricerca è incessante per variare e decorare. Il manto dell'Annunciatore è tutto gigli, e la Vergine è vestita di

LENZUOLO DI CIVIDALE: MEDAGLIONE DI S. ORSOLA, E ANGOLO DELLA CROCEFISSIONE.

stelle. Righe, losanghe, spine, foglie, fiori, rami: tutto è adoperato con arte agile e sapiente, senza risparmio, con devozione infinita. Non una figura, non una veste, non un ornato ripete stanco quello vicino; ma tutto è variato, e fresco. Si vedano i capelli dei santi con quanti accorgimenti son resi o folti, o radi, o tesi, o a riccioli. Dovunque la grazia femminile mai si stanca di ornare; trova modo di infiorare anche le architetture. Chissà con che punto speciale, o meglio con quale materia eterogenea, la ricamatrice volle, o avrebbe voluto, render più rozze le tonache dei santi francescani e i mantelli dei domenicani. Essi soli sono scomparsi, o mancano, mentre restano i cordoni e gli altri vestimenti. Forse andavano segnati a color bruno, come il legno della croce, che è pure interamente scomparso, o mancava.

A che servisse cotesto lenzuolo, o tovaglia, o grande velo che sia, non sappiamo. Gli eruditi cividalesi ci danno notizia del testamento di un'Avenente vedova di Paolo Boiani, che, nel 1336 lascia al convento dei Domenicani di Cividale il suo mantile grande ricamato, perchè si ponga al suo feretro e a quello di altri morti e serva anche ad ornamento dell'altare. Era lo stesso lenzuolo della beata Benvenuta, passato in eredità ai suoi parenti? E se poteva servir da sudario, come poteva stare, così lungo, a coprire la mensa dell'altare? Forse lo si poneva come paliotto a circondar la mensa sacra: davanti sarebbe stata esposta la Crocefissione con gli Apostoli e così l'Annunciazione copriva da sola uno dei fianchi. Ma, se fosse stato a lungo usato così, ne sarebbe rimasta traccia ben visibile nelle pieghe; e le diverse parti, più o meno esposte alla luce, mostrerebbero distintamente una diversa conservazione. Si aggiunga che l'altezza di un metro e cinquantaquattro, supera di molto quella di una mensa d'altare; e cotesta coperta sarebbe ben poco valsa ad ornarla. Il ricamo ha per sè poco risalto; e, non essendo a trafori, nemmeno una fodera rossa o nera può metterlo in valore.

Per goderlo compiutamente, si dovrebbe supporlo esposto tutto teso contro luce, in trasparenza. Ma dove e come lo si potesse metter così, non si riesce a capire. È probabile che rimanesse destinato al suo primitivo, pietoso ufficio mortuario. Comunque sia di ciò, è ben raro trovare un « capo di biancheria » così riccamente ornato; e fa meraviglia che, pur con infiniti rammendi, sia potuto pervenire sino a noi ancora in buono stato. Lo si dovette usare sin dopo il settecento; perchè i due estremi vennero ornati da un finissimo merletto ad ago, di grande valore oggi, ma non molto più antico. Giovò alla conservazione del nostro cimelio, l'esser stato tenuto dal settecento in poi, dopo la beatificazione di Benvenuta, come una sacra reliquia, immune, per secoli, dal bucato. Arte e pulizia non vanno sempre d'accordo.

GINO FOGOLARI

IL VERO GUERCINO.

Pochi casi si incontrano nella storia dell'Arte così malinconici come il caso Guercino. Vedere un artista esordire subito colle più ghiotte e saporose qualità di un pittore di razza e vederlo anche ad un certo svolto della sua vita, ancor giovine, buttarle tutte a mare per correr dietro alla maniera di un altro pittore così diverso, anzi contrario a lui, è proprio una cosa sconfortante.

Come se poi non bastasse, l'opera del Guercino ancor oggi più conosciuta e giudicata più rappresentativa non è la sua opera giovanile — che già al tempo del Lanzi era « la men nota » — e che per l'appunto è la vera e la sola sua gloria, bensì quella più tarda quando ormai il pittore aveva fatto la rinuncia di sè stesso per andar dietro al suo illustre rivale Guido Reni.

Se infatti aprite qualsiasi manuale d'arte vedrete che, nonostante vi si ripeta quello che dal Lanzi in qua tutti gli scrittori hanno detto — senza forse in fondo esserne convinti — che il Guercino sarebbe andato scadendo cogli anni, sebbene tutti ripetano questa verità è curioso poi che, quando vogliono dare un saggio dell'arte di lui, tutti allora riportano opere dell'età matura, come il famosissimo e insipido Ripudio di Agar di Brera o una delle tante solite Sibille, o tutt'al più arrivano sino al San Bruno della Galleria di Bologna, tutte opere dove il vero Guercino non ha ormai più a che vedere.

È destino, anche in fatto di pittura, che le cose eccellenti sieno riserbate soltanto al godimento di pochi degni: pare infatti che anche al tempo del pittore stesso si preferisse dai più la sua ultima maniera, e che egli vi si abbandonasse tanto presto perchè stanco delle critiche della gente ammodo che trovava la sua pittura giovanile troppo audace e violenta, troppo « strepitosa ».

Soltanto qualche raro buongustaio pare che avesse gli occhi aperti e che pretendesse da lui maturo lavori nella maniera giovanile, il principe Ruffo per esempio, che a Messina possedeva e alimentava una delle più ricche e belle gallerie del tempo, il quale chiese al Guercino l'uso della sua prima maniera; notizia questa la quale, secondo il Ricci, — dal cui « Rembrandt in Italia » io tolgo — « rivelando che il Guercino poteva a suo talento usare in uno stesso tempo le differenti sue maniere, sarebbe destinata a sollevare dubbi circa la cronologia di qualche opera di lui ».

Ora, anche ammesso che il Guercino potesse disporre di una chiavetta-registro girando la quale gli piacesse di risonare nelle diverse sue maniere successive, il che, se può parere non del tutto impossibile, è per lo meno poco onorevole per un artista, anche ammesso questo — che già altri artisti fecero e fanno — l'importante è di vedere se in tal caso, anche volendolo, potesse fare qualcosa di buono; cosa che sarà appunto

GUERCINO - PINACOTECA DI DRESDA:
S. GIOVANNI EVANGELISTA.

nostra principal cura dimostrare che non gli accadeva.

Si suol dividere dai passati biografi del Guercino, dal Lanzi in qua, l'attività del pittore in tre periodi o maniere, divisione un po' grossolana che tuttavia accetteremo, mostrando, secondo noi, come da un primo periodo di geniale fervida originalissima attività, si passi ad un secondo di pittura più compassata più rifinita e più tinta, per scendere al terzo che è quello della rovina dell'artista.

Noi non intendiamo di dare con questo breve saggio che un'idea sommaria e rapida di questa prima attività del Guercino che stimiamo la sola degna di esser meglio conosciuta e ammirata; seguendo in ciò il nostro consueto scopo, non solo di vincere certa diffidenza verso la pittura del Seicento, ma più ancora di combattere una falsa tradizione che ha elevato ad esponenti di quest'arte le opere più stanche e più mediocri, lasciando nella dimenticanza e nell'incomprensione quelle invece veramente originali e caratteristiche.

Il Calvi, il biografo più completo del Guercino, ci racconta che i primi quadri del nostro pittore che comparvero in Bologna furono tre Evangelisti che un suo ammiratore recò e espose in quella città l'anno 1615.

Noi siamo molto tentati di identificare questi dipinti con gli Evangelisti della Galleria di Dresda — tranne come vedremo il S. Matteo — i quali il catalogo di quella raccolta vorrebbe invece che fossero dell'anno 1623.

Si osservi per esempio questo San Giovanni Evangelista (*pag. 18*). Esso ha tutte le caratteristiche delle prime cose del Guercino: balenio di luci che si infiltrano negli angoli più bui balzellando di rilievo in rilievo a scoprire candori di carni e di panni insospettati, come si vede nella Resurrezione di Tabita della Galleria Pitti, ottimo pretesto a sciorinar biancherie ritorte e stracciate perchè meglio sembrino inzuppate e grondanti di luce, e come in parte accade anche nel Martirio di S. Pietro della Galleria di Modena lavoro del 1618.

Questo dipinto (*pag. 20*) è davvero pieno per noi di sorprese. Prima di tutto ci colpisce la diversità di maniera che corre fra questa tela e la precedente che secondo il Malvasia sarebbe dello stesso anno, diversità di forme, di lumeggiato, di atmosfera; in secondo luogo la mescolanza e disuguaglianza stilistica delle diverse parti della stessa tela: la parte di sinistra col Santo irrigidito, *impossibile* — certo per colpa del Domenichino di cui il nostro pittore doveva conoscere, forse attraverso una stampa, la troppo celebre Comunione di S. Girolamo — parte ancora carraccesca, tradizionale nel cattivo senso; l'altra parte di destra invece tutta nel nuovo stile, con quel manigoldo raggomitolato che *sfonda la tela*, con quelle golosità di biacche grasse e colanti. proprio — cosa strana — alla Feti; la parte più alta poi, la più realizzata, ariosa, luminosa, che precorre d'un balzo le trasparenze e il sottile senso del « bianco e nero » del miglior Guercino. Quadro disarmonico, squilibrato, ma pieno zeppo di magnifiche previsioni e di superbi pezzi di pittura, quadro che sembra compendiare sin d'ora le diverse fasi della prima maniera; embrione già germinante della giovanile baldanza pittori-

GUERCINO - GALLERIA DI MODENA:
IL MARTIRIO DI S. PIETRO.

GUERCINO - GALLERIA DI DRESDA:
S. FRANCESCO.

GUERCINO - ROMA, COLLEZIONE PATRIZI:
S. GEROLAMO.

ca lì lì per scoppiare del nostro promettentissimo artista.

Sin da questo momento il Guercino accenna già ad una sua nota personale che vedremo man mano svilupparsi e concretarsi nei suoi migliori anni: si tratta della costruzione del quadro che il pittore ama impostare sulle due diagonali della tela. Questa trovata, o meglio questa necessità stilistica, già in germe nel Tintoretto e più nel Caravaggio, dà alle sue tele quel senso dinamico che poi Mattia Preti, ammiratore e per altre cose debitore del Guercino, porterà a sommo grado.

Ecco, per spiegarci, come nell'Evangelista Giovanni la grande direttiva luminosa spinge obliquamente in fuori la figura, controbilanciata dalle oblique contrarie delle mani, della penna, del libro; ecco nella Resurrezione di Tabita la grande diagonale delle figure in secondo piano avversata dalla linea contraria delle figure sul davanti; ecco nel Martirio di S. Pietro lo stesso metodo usato nella scena inferiore.

Ed ancor più lampante questo procedimento ci appare nel S. Gerolamo Liechtenstein (*tavola*) e nel S. Francesco in estasi della Galleria di Dresda (*pag. 21 e 23*), opere certo della prima maniera, dipinte con una sensualità di materia così fresca che eleva questa tecnica pittorica alla altezza e alla coscienza dello stile.

Ecco che anche il San Gerolamo è tutto costrutto sulle due diagonali del quadro,

GUERCINO: S. GEROLAMO
(VIENNA COLL. LIECHTENSTEIN)

GUERCINO - PINACOTECA DI BOLOGNA:
S. GUGLIELMO D'AQUITANIA.

GUERCINO: FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI:
DISEGNO PER IL S. GUGLIELMO.

senza una sola linea di vitale importanza che sia parallela alle quattro della cornice; ed ecco che questa intenzione raggiunge quasi il tour-de-force nel San Francesco in estasi che si snoda dai piedi alla testa in una greca impressionante. Il quesito è invece risoluto naturalmente e con più senso d'arte nel bell'angelo musicante dove la fusione tra volontà e intuizione è perfetta, e meglio ancora nel magnifico S. Gerolamo del Palazzo Patrizi (*pag. 22*) trovato dal Cantalamessa.

Il catalogo di Dresda cade in errore confondendo questo San Francesco con un altro (Malvasia II 260) e perciò credendolo del 1620 mentre la tecnica grassa, granulosa e la scarsa atmosfera lo dicono anteriore a quel tempo in cui, per varie ragioni che non starò qui a citare, si può quasi certamente collocare il Figliol Prodigo di Torino che sarebbe del 1619, e che il Lanzi invece prende per un'opera della ultima maniera! In questo quadro il vecchio padre ha il tipo del S. Pietro di Pitti e del S. Luca di Dresda — nuova prova che gli Evangelisti della Galleria germanica sono di quel tempo — ma tutta la tela è dipinta con pennello più fluido, meno grasso e granuloso, con più atmosfera e trasparenza d'ombre, qualità che preludono all'opera che a noi pare il

GUERCINO - FIRENZE, GALLERIA DI PITTI:
MADONNA.

capolavoro del Guercino, il S. Guglielmo d'Aquitania della Galleria di Bologna, del 1620 (*pag. 25*).

La cosa che prima colpisce in questo quadro è appunto la sua atmosfera, come sparsa di un pulviscolo luminoso che sommerge e bagna ogni cosa rendendo ariose le ombre più profonde. Pochi quadri conosciamo dove questo risultato atmosferico e luminoso è raggiunto così eccellentemente e ne concludiamo che il Guercino si afferma con quest'opera uno dei maggiori e più originali maestri del rinnovamento chiaroscurale e il padre diretto del Crespi bolognese e quindi del Piazzetta.

Anche come architettura della tela questo quadro offre una novità — che già appariva in embrione nel Martirio di S. Pietro — e che vedremo svilupparsi in altri lavori di questa prima maniera.

Qui l'artista, che già vedemmo costruire il quadro sulle due diagonali, sviluppa ora il suo motivo raccogliendo le linee vitali della composizione presso a poco su di una figura romboidale inserita dentro la cornice del quadro. Nel S. Guglielmo, per spiegarci, i quattro angoli della losanga coincidono colla testa della Vergine, col ginocchio del S. Guglielmo e colle due teste del Vescovo e del monaco di destra, losanga che ha per centro la mano alzata del Santo.

A questa serrata struttura romboidale — già destinata ad esprimere sensazione di moto, sia per la sua stessa qualità di romboide, sia per il suo antagonismo colla staticità incrollabile delle quattro linee della cornice — dànno ancor più movimento la dinamica figura del Santo inginocchiato in una mossa fortemente scorciata, l'angelo novissimo, felice sviluppo di quello di Modena, e la Vergine, ciascuno dei tre costrutti alla loro volta sullo stesso schema romboidale del quadro; la Vergine specialmente iscritta in un'unica losanga, come meglio si vede in questa specie di replica libera della Galleria Pitti (*pag. 27*).

A confermare ancora la cosciente necessità stilistica del sistema compositivo guercinesco, riproduciamo qui questo bel disegno inedito della raccolta degli Uffizi, (*pagina 26*) che evidentemente è un primo pensiero per la tela del S. Guglielmo, come ne fa fede, oltre che il tipo e la mossa del Santo, tutta la costruzione delle figure.

Il Malvasia a proposito di questa tela si butta via in tali elogi che non ci aspetteremmo da lui e che lo rialzano molto nel nostro concetto. Egli dunque chiama questo quadro « senza paragone bellissimo, che atterrisce tutti, che spaventa ogni altro, e infelice Lodovico (Carracci) ivi prossimo col suo bellissimo San Giorgio (allora nella stessa chiesa di S. Gregorio di Bologna) se si trovava più vivo; perchè veramente fissati in questa gli occhi restano così abbacinati dall'eccessiva luce che ogni altra tela, anche delle più eccellenti e perfette, non trova più luogo nel gusto dei dilettanti ».

E persino il Baldinucci dice di questa « bella tavola di cui tanto si parla », e lo stesso Calvi, pur non osando, come il Malvasio, anteporla a quella del Carracci, è costretto a riconoscere, insieme ad altri giusti elogi « che nella forza delle tinte e in ciò che si chiama effetto prevale quella del Guercino » — e scusate se è poco! Oggi invece gli si preferisce il San Bruno, lì accanto nella stessa galleria.

La costruzione del quadro a losanga vuota che abbiamo osservato nel S. Guglielmo

GUERCINO - MUSEO DI BRUXELLES:
VERGINE E SANTI.

la ritroviamo anche più chiaramente delineata nell'altra bella tela che rappresenta la Vergine, quattro Santi e un devoto che il Guercino fece per la chiesa di S. Agostino a Cento e che oggi si vede nella Galleria di Bruxelles (*pag. 29*).

Anche qui la losanga ha per vertice la testa della Vergine e per angolo opposto il gomito del devoto ginocchioni, mentre gli altri due angoli coincidono colle teste di S. Luigi di Francia e di S. Agostino Vescovo.

L'opera, dato il vivo ricordo di certe sue parti col S. Guglielmo e un certo sviluppo tecnico, deve essere di poco posteriore a questo quadro, ma ecco che già vi si nota una certa mollezza di modellato e di senso chiaroscurale che è già un primo sintomo di rilassamento stilistico.

Ci sembra appartenere sempre all'ambito del S. Guglielmo la interessante Susanna di Pitti, con quei due vecchioni — simili a quello che dà la crocetta a Gesù nel S. Guglielmo — così imbevuti d'aria e così succulenti di colore, di quei begli azzurri e granati preziosi guercineschi, da doverli collocare nel più bel periodo di attività del Maestro.

Più difficile e incerto torna classificare nel tempo quel capolavoro che è l'altra Susanna del Prado (*pag. 31*). È vero che i due vecchioni ricordano quelli di Pitti — per quanto appaiano anch'essi, come questi, minati dalla malattia che fa strage tra la pittura del Seicento, lo scurimento, e quindi mal apprezzabili — ma la Susanna è tale un miracolo che veramente ci sorprende nel miglior Guercino stesso.

La luce radendo le belle forme di neve ne eccita, si direbbe, la morbida epidermide che sembra gonfiarsi di calor vitale sotto la carezza del magico pennello intriso di luce. E di luce son fatte pur le ombre trasparenti che creano l'aria che avviluppa le belle membra. Anche qui il nome del Crespi balza spontaneo alle labbra e tornano in mente le sue fronti tumide di luce e la grassa sensualità dei suoi nudi femminili.

Nel 1621 il Guercino è chiamato a Roma da Gregorio XV, che era già stato suo protettore a Bologna quando egli era sempre il cardinale Alessandro Ludovisi, e vi dipinge la volta del Casino di Villa Ludovisi rappresentandovi l'Aurora (*pag. 32*). Si direbbe davvero che *l'aria* di Roma abbia avuto un effetto anche sul Guercino, tanto le sue forme si sono ampliate. Le figure femminili diventano matronali e sin d'ora si fissa quella sua prediletta fisonomia femminile dal largo ovale e dai tratti classicheggianti che ricomparirà nei soggetti profani, per esempio nelle troppo celebri Sibille.

La cosa più mirabile e veramente nuova in questa Aurora sono i due focosi cavalli, non tanto per l'audacia del loro scorcio che li rende eminentemente dinamici, quanto per l'acuto senso *moderno* del « bianco e nero » e per la giustezza dei valori chiaroscurali. Felicissima oltre tutto è l'idea di aver sfruttato il pezzato del mantello dei cavalli ed aver giocato di bella audacia nell'avvicinare e confondere i capricciosi contorni delle macchie scure del mantello stesso con quelli delle ombre, senza temerne danno ma ben al contrario col trarne risorse di novità ed evidenza: così sicuro è il senso dei valori chiaroscurali nel nostro pittore. Neppure il Tiepolo stesso ha pensato ad

GUERCINO - MADRID, MUSEO DEL PRADO;
SUSANNA AL BAGNO (PARTICOLARE).

GUERCINO - ROMA, CASINO LUDOVISI:
L'AURORA.

GUERCINO - MUSEO DI BREMA:
TOELETTE DI VENERE.

una risorsa così nuova nei suoi cavalli bianchi dei soffitti di Würzburg o del palazzo Canossa e d'altri luoghi, cavalli che per slancio e resultato chiaroscurale paiono i derivati di questi del Guercino.

Come nuova prova dello squisito senso chiaroscurale guercinesco riproduciamo questo stupendo schizzo in penna e seppia della raccolta di Brema che rappresenta la Toelette di Venere (*pag. 33*) e che per le forme ci sembra appartenere al periodo del soffitto Ludovisi.

Si scoprono poi in questa Aurora qua e là tratti di una grazia deliziosa e fresca come il fantolino accoccolato sul carro e i quattro Putti scherzanti tra le cime dei cipressi (*pag. 35*), freschi e spigliati come quelli di un settecentista e segnati anch'essi con tale senso moderno del bianco e nero, con tale freschezza di tocco da ricordare persino certi pastelli di Degas.

È vero che i confronti sono tra cose troppo diverse, inutili, ma noi sentiamo qui la tentazione di farne uno, soltanto per mostrare ancora una volta in che consista per noi il rinnovamento pittorico secentesco. Intendiamo confrontare con l'Aurora del Guercino quella tanto più celebre — naturalmente! — di Guido Reni al Casino Rospigliosi a Roma. Ebbene, mentre abbiamo visto insieme di quante possibilità di sviluppi è gravida l'opera di un secentista autentico quale è il Guercino giovanile, che cosa ci rappresenta questa perfetta accademia del Reni se non una ripetizione fredda e cerebrale di ormai sorpassati schemi raffaelleschi e, peggio, carracceschi? Oltre questo poi ci disturba la inadattabilità di questo dipinto da parete applicato pari pari a decorare un soffitto.

Ma i più, ne siamo certi, ci daranno torto e preferiranno l'Aurora del Reni a quella del Guercino — se pur qualcuno non preferirà, a conti fatti, addirittura l'ultima alla prima maniera di lui — perchè i più non possono gustar la pittura del Seicento che mal conoscono o che giudicano sempre con criteri e gusti *cinquecenteschi*; nè possono quindi valutare quella dinamica così essenziale e necessaria, dovuta all'impostatura diagonale dimostrata che, già suggerita dal Tintoretto e dal Bassano, trova nei più grandi secentisti la più completa e geniale affermazione.

Nè i più possono godere di tutto il calore sensuale di così ricca materia pittorica ravvivata da un tocco spesso così personale e immediato che innalza la tecnica alla dignità di stile; tanto che, considerata da questo punto di vista, la pittura del Seicento potrebbe quasi definirsi: l'avvento della tecnica-stile.

È un fatto che, anche per apprezzare un'arte, è questione di consuetudine: persino il Burckhardt, così acuto dinanzi a opere del Rinascimento, mostra insensibilità e incomprensione per le cose del Seicento, e arriva a trovare slegato il San Guglielmo d'Aquitania, mentre loda la Didone della Galleria Spada che fra breve incontreremo.

Ed eccoci giunti alla famosa gigantesca tela che rappresenta il Seppellimento di Santa Petronilla eseguito nel 1621 per San Pietro in Vaticano e ora alla Galleria Capitolina (*pag. 37*). È questa una delle pietre miliari della attività artistica del Guercino, opera ammiratissima dai contemporanei che fruttò al pittore nientemeno che il titolo di « Mago della pittura italiana », e che secondo il Calvi sarebbe eseguita con quella « che

GUERCINO - ROMA, CASINO LUDOVISI:
PARTICOLARE DELL'AURORA.

alcuni chiamano sua seconda maniera ».

Se le cose stanno così non esitiamo a dichiarare subito che questa « seconda maniera » segna per noi un passo addietro sulla prima, non temendo di andar contro il giudizio degli scrittori, dal Lanzi che la dichiara « la più gradita e preziosa » a certi moderni che la dicono la migliore perchè « più corretta » « più perfezionata » « più precisa ».

Se questi titoli vanno intesi, come crediamo, in senso accademico, si addicono abbastanza bene alla Santa Petronilla la quale è soltanto accademicamente più corretta, più perfezionata, più precisa delle opere viste sino ad ora, e appunto per questo è meno sincera, meno originale, meno geniale di quelle. Naturalmente si tratta sempre di un pezzo di pittura non comune che riflette ancora alcune delle buone qualità passate. Vi si nota subito, per esempio, la caratteristica composizione a losanga vuota che qui ha i vertici nella testa del Cristo e nella mano destra del becchino più vecchio, il terzo angolo nella testa di mezzo dei tre di destra e il quarto fuori del quadro a sinistra; ma il nesso della composizione è già più slegato, più sovraccarico, meno necessario che nelle tele precedenti, alcune figure poi, come il giovine dei tre di destra che si volge indietro, sono impacciate, squilibrate e persino *scorrette* — basterebbe la sua mano destra — i panneggi cominciano ad essere di una fastosità falsa e teatrale, con quelle insopportabili stampiglie del vestito della Santa che si ripeteranno troppo spesso. Il chiaroscuro ha perso la trasparenza luminosa del S. Guglielmo, o il senso del bianco e nero dell'Aurora per appesantirsi nello sfumato; tutto si è aggravato, dalle architetture alle ali degli angeli, alla tavolozza che non è più colorita ma *tinta* con quelle sue ricchezze vistose e immodeste.

Il Guercino ha perduto qui il suo buon gusto misurato, Roma gli ha dato alla testa ed egli, lasciatecelo dire, ci fa un po' la figura del bourgeois épaté.

Appartiene a questo stesso anno 1621 la Incredulità di S. Tommaso della Galleria Vaticana come si vede dal Cristo che è simile a quello della Santa Petronilla, e dagli stessi sintomi di rilassatezza stilistica: lo sfumato piuttosto che le luminose ombre trasparenti, il panneggio casuale non più sentito come ritmo stilistico, i capelli e le barbe eseguiti pedantescamente non più a masse ariose e le figure riempitive come l'apostolo dietro Cristo, veramente infelice.

Miglior lavoro è invece la Maddalena della stessa galleria opera del soggiorno romano, ancor costrutta sulle due diagonali.

Pensiamo che si debba riportare al soggiorno romano del Guercino anche un'altra opera che a prima vista parrebbe invece del periodo anteriore: l'Erminia che ritrova Tancredi, della Galleria Doria di Roma (*pagina 39*). Vi siamo indotti dalla somiglianza delle fattezze, della membratura e dei gesti con la Santa Petronilla e con l'Incredulità di S. Tommaso, che si ritrova nei profili e nelle membra apollinee del Tancredi e del Cristo e nel gesto delle palme aperte di Erminia che ricorre nelle due altre tele. Le note del Malvasia citano nel 1618 un « Tancredi ritrovato ferito da Erminia » e tutto farebbe pensare che si trattasse del nostro quadro, ma ci par più facile supporre un errore cronologico del Malvasia, spesso inesatto, anzichè collocare questo dipinto nello stesso anno della Resurrezione di Tabita e

GUERCINO - ROMA, GALLERIA CAPITOLINA:
I FUNERALI DI SANTA PETRONILLA.

due anni prima del S. Guglielmo d'Aquitania. Perchè se è vero che nel quadro in questione colpisce un lumeggiare a lampeggiamenti sul tipo di quello delle prime cose guercinesche, vi si nota però anche una virtuosità di pennello e una ricchezza di tavolozza che tradiscono un periodo più avanzato dell'anno 1618.

A farlo apposta questo dipinto è posto nella Galleria Doria vicino alla Santa Agnese sul rogo, lavoro scoraggiante della piena maturità, e la cosa si presta a malinconiche considerazioni.

Ed ora, prima di procedere oltre per la china malinconica che segna la parabola dell'attività del Guercino, vorremmo un po' considerare quella opinione corrente che vorrebbe far derivare la maniera giovanile del nostro pittore dall'esempio del Caravaggio.

A noi è sempre parso, insieme al Cantalamessa che per primo crediamo lo affermasse, che il Guercino non abbia a che fare col Caravaggio. Pare anzi a noi che essi si trovino su due strade addirittura opposte. Mentre il Caravaggio spiana e semplifica le forme per percuotervi sopra i suoi chiarori immobili, nettamente limitati da vaste cavee d'ombra densa e opaca, e riempie le zone intermedie di larghe plaghe di colore compatto e uniforme, il Guercino al contrario distilla rare e complicate miscele coloristiche, cerca superfici accidentate sulle quali far rimbalzare le cascatelle del suo raggio luminoso che si infiltra lampeggiante tra le ombre più profonde — non come le caravaggesche nere e fredde, ma più calde e colorite — facendole luminose, ariose e trasparenti. Siamo dunque come si vede ben lontani dal metodo del Caravaggio il quale è l'esponente secentesco di una delle due grandi correnti in cui si potrebbero dividere gli artisti di ogni tempo e paese: artisti a tendenze sintetiche, ideali, intellettuali, e artisti al contrario di gusti analitici, realisti, *sensuali*. Il Caravaggio, insieme ai suoi derivati, dal Manfredi allo Zurbaran, appartiene alla prima corrente, il Guercino invece alla seconda ed ha per compagni spirituali pittori come il Borgianni, il Feti, il Magnasco, il Crespi bolognese, il Piazzetta e fra gli stranieri lo stesso Rembrandt.

Si tratta dunque di due tendenze, di due sensibilità assolutamente opposte e inconciliabili; e chi facesse, per esempio, del Rembrandt un derivato Caravaggesco dimostrerebbe di non sentire la natura contraria dei due pittori.

Del resto se il Guercino dovesse il suo stile al Caravaggio le opere del suo soggiorno romano dovrebbero risentire maggiormente della vista diretta di quelle del maestro lombardo e non, come vediamo, piuttosto allontanarsene sotto l'ascendente *romano*.

Un'altra conferma in favore della nostra tesi può trovarsi sulla diversa origine dell'arte dei due pittori. Il Caravaggio, almeno sino a prova contraria, ha nella sua pasta pittorica ancora dell'arcaico, si riconnette insomma alla pittura pretintorettesca, mentre il Guercino e i suoi compagni si riattaccano alla più tarda ed evoluta pittura veneziana del Cinquecento; e il pittore che, sia per la funzione chiaroscurale, sia per l'espressione formale ci sembra il padre diretto di questo tipo di pittura secentesca è Jacopo Bassano, un altro artista un po' trascurato dalla fama. Il modo tutto particolare di trattare il panneggio e special-

GUERCINO - ROMA, GALLERIA DORIA:
TANCREDI SOCCORSO DA ERMINIA.

mente le biancherie, stranamente comune al Borgianni, al Feti e al Guercino ci sembra appunto potersi spiegare derivandolo dalla stessa fonte bassanesca, anche considerando la dilagante diffusione delle opere dei Bassano per tutta Italia. Il Malvasia invece ci assicura che il Guercino diceva di dover tutta la sua educazione a due soli quadri di Lodovico Carracci, dai quali egli avrebbe tratto « il suo strepitoso e robusto chiaro ed ombra » notizia che ci lascia indifferenti, pensando alla tradizionale assenza di autocritica degli artisti e vista la innocuità delle due opere carraccesche che, caso mai, servono soltanto a esaltare ai nostri occhi l'indipendenza e l'originalità dell'arte del Guercino.

(al prossimo fascicolo).

MATTEO MARANGONI

UNO SMALTO LIMOSINO NEL DUOMO DI MONSELICE.

L'oggetto, che qui presentiamo, appartiene al tesoro della chiesa arcipretale di Monselice e rimase nascosto e comunemente ignorato agli studiosi e agli amatori dell'arte, fino a quando, emigrato oltre Appennino dinanzi alla grave minaccia guerresca del novembre 1917, non ritornò poi a Padova dopo la nostra vittoria e non fu esposto per brevi giorni nelle sale di quel Museo, insieme con altri preziosi cimelii artistici del Veneto già suoi compagni di ventura e di viaggio. Il Rupin stesso nella sua poderosa opera sugli smalti di Limoges, catalogando le coperte di evangeliario che trovansi in Francia ed all'estero, non ne assegna all'Italia che due del Museo Correr di Venezia, ma di questo di Monselice non fa parola [1].

Trattasi, dunque, di una coperta di Evangeliario di rame smaltato, fissata recentemente con viti argentee sur una assicella nuova di olivo e cinta da un largo bordo di argento a meandri e a rosoni di filigrana [2]. Il lavoro è di quelli che i francesi dicono *champlevés*, ottenuto, cioè, incavando il rame e preparando così in esso tutti gli spazi destinati a ricevere la pasta vitrea, mentre le parti risparmiate dal bulino e dorate formano gli orli che circondano e chiudono gli smalti. Le figure invece sono a mezzorilievo, eseguite a sbalzo in lamina di rame dorata e riportate e fissate sulla piastra mediante bullette pure di rame.

Siede il Cristo in gloria nel seno della mandorla con alta corona sul capo; leva le tre dita della destra a benedire e stringe nella sinistra il sacro libro. Ha testa grossa e squadrata, capelli e baffi lunghi e spioventi, barba corta e rotonda, occhi di pasta vitrea strabici e sporgenti. Le pieghe della veste, che aderisce alla persona, e le pieghe del manto, che ricade di sulla spalla sinistra e che gira sui fianchi e sulle ginocchia, sono segnate a fitte sottili strie parallele col bulino; simile lavoro a bulino hanno gli orli ricamati dello scollo e delle maniche

e il perizoma. Anche il cuscino, e l'arco, su cui Cristo siede, e la mandorla, e le brevi traverse che uniscono la mandorla all'orlo estremo della piastra, e l'orlo stesso, ottenuti non a rilievo ma, come dicemmo, lasciando scoperto il rame, che poi venne dorato, sono decorati nella stessa maniera, con strie o con serie fittissime di punti, che formano qua dei festoncini, là un nastro piegato su sè stesso e ricorrente, altrove dei semplici serpentelli. Le quattro figure dei Simboli, disposte agli angoli, sono pur esse a mezzo rilievo ed hanno pur esse occhi di perle vitree e pieghe e penne e peli segnati a bulino. Bellissima è la decorazione vitrea del fondo, formata di grandi rosoni a croci o a quadrilobi più o meno grandi e di più o meno semplice disegno e di colori diversi (tra questi predominano il verde, il giallo, l'azzurro tenero e il rosso), misti a rosoncini più piccoli formati di due o tre cerchi policromi e concentrici. Dietro i fianchi del Cristo si stende una zona smaltata con decorazioni che intendono imitare i caratteri cufici; attorno il suo capo gira il nimbo cruciforme azzurrognolo fiancheggiato da due grandi *A* ed ω; i piedi poggiano sur un tripode di smalto verdognolo con decorazioni policrome. Tutto questo sur un fondo unico di un vivissimo lapislazzuli.

Superfluo sarebbe rilevare il carattere orientale, anzi a dirittura persiano, di questa decorazione, essendo noto come già fin dall'epoca carolingia gli smaltatori pigliassero a modello opere sassanidi; tanto che talvolta, anche per oggetti di sommo pregio, come, ad esempio, per la guastada d'oro, che si vuole donata da Carlo Magno alla chiesa di S. Maurizio d'Agaune, opera del sec. IX, rimane il dubbio se trattisi veramente di lavoro occidentale o se non venga essa invece direttamente dalla Persia. Del che non sarebbe a stupirsi, date le relazioni politiche e commerciali dei Carolingi coll'Oriente [3]. Ora taluni dei motivi decorativi di quella caraffa e di altre opere del tempo sono rimasti immutati attraverso i secoli e si ritrovano identici in smalti di parecchio posteriori, come appunto nel nostro.

A che età infatti deve assegnarsi lo smalto di Monselice? Se noi ci appagassimo di osservare la figura del Cristo, che si riconnette a quelle notissime di miniature e di smalti carolingi, e la grossezza e la squadratura della testa, e la strana fissità dello sguardo, causata dalle perle vitree degli occhi, e le figure dei simboli e le forme decorative del fondo, noi ci sentiremmo attratti ad assegnare di primo acchito al nostro oggetto una data antichissima; ma è questo un fatto, come nota il Molinier [4], che si rinnova sovente dinanzi agli smalti limosini anche di secoli assai tardi, del XII e del XIII, avendo gli artefici di questi secoli continuato a ripetere tipi e forme divenuti ormai tradizionali. E talvolta i pareri dei critici rimangono ancora divisi; come avviene, ad esempio, per il celebre cofanetto di Conques, i cui smalti alcuni vogliono del sec. IX, altri del XII.

Poichè non c'è dubbio che lo smalto di Monselice è opera limosina. Che nel medioevo gli italiani e specialmente i toscani fossero ottimi orefici e smaltatori asserisce Teofilo monaco [5], ma le prove che ce ne rimangono sono assai poche e talune piuttosto dubbie. Fra le più sicure si cita l'Evangeliario, che nella prima metà del sec. XI sarebbe stato regalato al duomo di Milano dall'Arcivescovo Ariberto d'Intimiano e le

cui inscrizioni latine, inserite nello smalto della coperta, escludono che si tratti di lavoro bizantino. Nè esso però nè le altre po-

da: E. RUPIN, L'OEUVRE DE LIMOGES.

che opere di smalto non sicuramente bizantine, come, ad esempio, la coperta di un Lezionario nel Duomo di Vercelli, hanno coll'opera che noi studiamo affinità di sorta. E lo smalto di Bari (S. Nicola che incorona re Ruggero), che, secondo un primo convincimento del Molinier « sarebbe la prova più cospicua che l'arte dello smalto era coltivata in quei secoli (a. 1140 circa) anche in Italia e faceva concorrenza a quella di Limoges » [6], è invece dalla maggior parte degli studiosi, come dal Rupin [7], dal Bertaux [8] e più tardi dal Molinier [9] stesso ritenuto opera di importazione limosina, numerose essendo le testimonianze e le prove che i lavori di Limoges nella seconda metà del secolo XII erano diffusissimi fuori di Francia e specialmente in Inghilterra e in Italia. Ad ogni modo, checchè ne sia di ciò, il confronto della tavoletta di Monselice con talune delle più note opere limosine dei sec. XII e XIII ci assicura della sua provenienza. Anche senza citare la figura del Cristo in gloria nella cassa-reliquiario di S. Calmino già nella collezione Saltykoff ed ora smarrito [10], che corrisponde esattamente colla nostra, e la statuetta di apostolo su placca smaltata del Museo di Cluny [11], che ha i medesimi rosoni nella decorazione del fondo e le medesime pieghe delle vesti, basterà che ci fermiamo brevemente su due altre opere notissime che hanno colla nostra ancora più strette relazioni di simiglianza. È l'una la cassa-reliquiario di S. Calmino a Mozac, in taluno dei cui pannelli vediamo non solo l'identica decorazione così nel fondo smaltato come nelle fascie di rame scoperte, ma persino l'identica zona a caratteri pseudo-cufici dietro la schiena delle figure, e lo stesso tipo delle figure dalle grosse teste squadrate e dagli occhi di vetro [12]: è l'altra una coperta di evangeliario del Museo del Louvre, dove non solo ritornano i ro-

da: E. RUPIN, L'OEUVRE DE LIMOGES.

soni del fondo smaltato, ma le figure dei simboli evangelici sono identiche nelle forme e nell'atto, mentre invece la figura del Cristo ha lineamenti più aggraziati e tipo più bizantineggiante. Questa è assegnata dagli studiosi al sec. XIII; per quella invece si fissa la data a circa il 1175, essendosi nel 1172 scoperto li corpo di S. Calmino ed essendo nel 1168 abate del monastero un Pietro, il cui nome comparisce due volte sulla cassa, come di chi la fece eseguire.

La più esatta corrispondenza però dello smalto di Monselice con quelli della cassa di Mozac ci induce ad assegnare anche ad esso press'a poco la medesima data, a riportarlo cioè alla seconda metà del sec. XII.

Un indizio più preciso ci potrebbe forse venire fornito dal bordo d'argento a filigrana che circonda la placca di rame. Che questa lista, o meglio che il fondo di questa lista, oggi tirato e lisciato a perfezione e privo della più piccola ingiuria del tempo, sia stato rinnovato quando, nei tempi a noi vicinissimi, si rinnovò l'assicella su cui, è infissa la placca smaltata, parmi fuori di dubbio. Dubbio è invece se i meandri e i rosoni a filigrana sovrapposti siano in tutto o almeno in parte originali. Certe grossolane inesattezze e imperfezioni del disegno, che ai nostri giorni male si spiegherebbero, ci farebbero credere piuttosto ad un lavoro di restauro che ad un'opera nuova del tutto. Che poi gli smalti limosini fossero sovente decorati con lavori in filigrana d'argento assai simili a questo per disegno è provato da parecchi di essi. Soltanto, a quanto asserisce il Rupin [13], la filigrana in forma di corda formata da due fili attorciliati si trova negli smalti di Limoges solo al principio del sec. XIII; prima si avrebbe invece la filigrana liscia e piatta, quale ad esempio nelle corone della Vergine e del Bimbo del-

la chiesa di Beaulieu o semplicemente granulosa. Se questa distinzione cronologica sia da prendersi in forma assoluta non oserei dire; egli stesso, il Rupin, dal modo come si esprime, non sembra annettervi un carattere di esattezza incrollabile. In qualunque caso però essa non vale nè per le opere bizantine nè per le opere veneziane, dove gli esempi della filigrana attorcigliata sono molto più antichi; e si sa come la fama acquistata nel secolo XII da Venezia nei lavori di filigrana fosse tale che essi venivano dovunque semplicemente chiamati col nome di *opus veneticum* (14). Ora, poichè le filigrane d'argento, che cingono la placca di rame smaltato, sono del tutto indipendenti da essa, anche supposto che in origine esistessero o in tutto o in parte quali oggi le vediamo, nulla ci vieta di credere che questo finimento esteriore, il quale effettivamente mal si lega col resto, sia dovuto agli artisti veneziani, quando, ricevuto d'oltralpe lo smalto, lo si adattò, ampliandolo con quel bordo, alla rilegatura del manoscritto.

Nella data dunque, da noi indicata, non è motivo di mutazioni; e lo smalto del duomo di Monselice rimane una prova di quello che fu in quel tempo la ricchezza della chiesa intitolata a S. Giustina, di cui parlano documenti appunto del secolo XII illustrati dal Brunacci, e che ebbe in quel secolo donativi dal conte Maltraverso (15). Quella chiesa posta sulla sommità del colle, fu poi atterrata da Ezzelino quando caduta l'anno 1237 Monselice nelle sue mani, egli edificò al posto della chiesa la rocca durata fino a pochi anni or sono, e dalla barbarie e dalla ingorda avarizia dei nostri giorni distrutta.

ANDREA MOSCHETTI

---

(1) RUPIN ERN., *L'oeuvre de Limoges;* Paris 1890, 4°; pag. 322.

(2) L'oggetto misura m. 0,322×0,195; la sola placca di rame smaltato m. 0,281×0,152. Lo stato di conservazione dello smalto è perfetto; nelle figure a sbalzo non si ha da lamentare che la perdita della estremità dell'ala superiore nei due simboli evangelici del Leone e del Toro, nonchè qua e là alcune perdite della doratura, dovute allo sfregamento.

(3) V. MOLINIER EM., *L' émaillerie;* Paris, 1891, 8°; pag. 74, sgg.

(4) ibidem, pag. 152, sg.

(5) *Teophili presbiteri et monaci libri III seu diversarum artium schedula, opera et studio Caroli de l'Escalopier;* Paris, 1843, pag. 8.

(6) MOLINIER EM., op. cit., pag. 194.

(7) RUPIN ERN., op. cit., pag. 86, sg.

(8) BERTAUX EM., *L' émail de Saint-Nicolas de Bari;* in *Monuments et mémoires,* della *Fondation E. Picot,* t. VI., pag. 61, sg.

(9) MOLINIER EM., *L' orfévrerie religieuse et civile du V à la fin du XV siècle;* in *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie,* Paris, Levy pag. 184, sg.

(10) V. la riproduzione in MOLINIER EM., *L' émaillerie,* cit., pag. 175.

(11) V. la riproduzione in RUPIN., op. cit., t. XXXVIII.

(12) Due fascie con fregi, ormai stilizzati ma che rivelano la stessa origine di caratteri pseudo-cufici, si trovano anche dietro il dorso dell'Apostolo nella placca del Museo di Cluny che abbiamo testè ricordata.

(13) Op. cit., pag. 85.

(14) V. ZANETTI, *Dell'origine di alcune arti principali presso i Veneziani,* Venezia, 1753, pag. 96; DE LASTEYRIE FERD., *Historie de l'orfévrerie,* Paris, 1875, pag. 139 e LABARTE JULES, *Historie des arts industriels au moyen-âge et à l'époque de la renaissance,* Paris, 1872, pag. 420, sgg.

(15) V. BRUNACCI GIO., *Historia della diocesi di Padova,* libri XXXIII ms. nella Bibl. Civ. di Padova, BP. 782, pag. 777; V. anche GLORIA A., *Il territorio padovano illustrato;* Padova, s. a., III pag. 131, sgg.

FIRENZE - PALAZZO VECCHIO: COFANO DEL XVI SEC. (I.ª METÀ).

ALCUNI MOBILI D'ARTE DI PALAZZO VECCHIO.

Quando, dopo i primi restauri del « Quartiere degli elementi » che ne rimisero in evidenza le magnifiche ed originali decorazioni, sorse l'idea di restituire nel loro aspetto primitivo, con l'adeguata suppellettile, alcune delle parti monumentali di Palazzo Vecchio, parve che la cosa non fosse possibile.

Ed infatti se con l'aiuto e il concorso dello Stato si potevano ricollocare nel loro posto gli arazzi e le opere d'arte rifugiate nei Musei, non si vedeva in che modo si sarebbe supplito all'antico mobiliare distrutto per animare le sale vuote, riportandovi con l'arredo quasi la presenza della Signoria e della Corte medicea: prima la difficoltà dei mezzi; poi quella di trovare i mobili antichi veramente autentici. Ed anche v'era il pericolo di urtare certe suscettibilità estetiche, per cui i luoghi famosi per fastigio d'arte e per ricordi storici dovrebbero lasciarsi nella loro nuda struttura, onde soltanto il desiderio e la fantasia ne ricostituissero il complesso originale.

Son note le ragioni per le quali quasi tutto il nostro meraviglioso mobiliare antico ha potuto esser venduto all'estero, dove ha servito, fra altro, ad ispirare il gusto, le forme e le decorazioni per l'arredamento moderno della casa. Talchè quest'arte che ebbe in Firenze la più nobile culla è oggi vanto altrui. Tuttavia alla difficoltà della ricerca dei mobili provvide la Commissione nominata apposta dal Comune, ed in quanto ai mezzi sovvenne una parte degli utili della Mostra del Ritratto del 1911, che in quel-

le stesse sale ebbe la sede più degna.

Chi visita oggi Palazzo Vecchio e specialmente il Quartiere degli Elementi, dove l'arredamento è già a buon punto, ha sot-

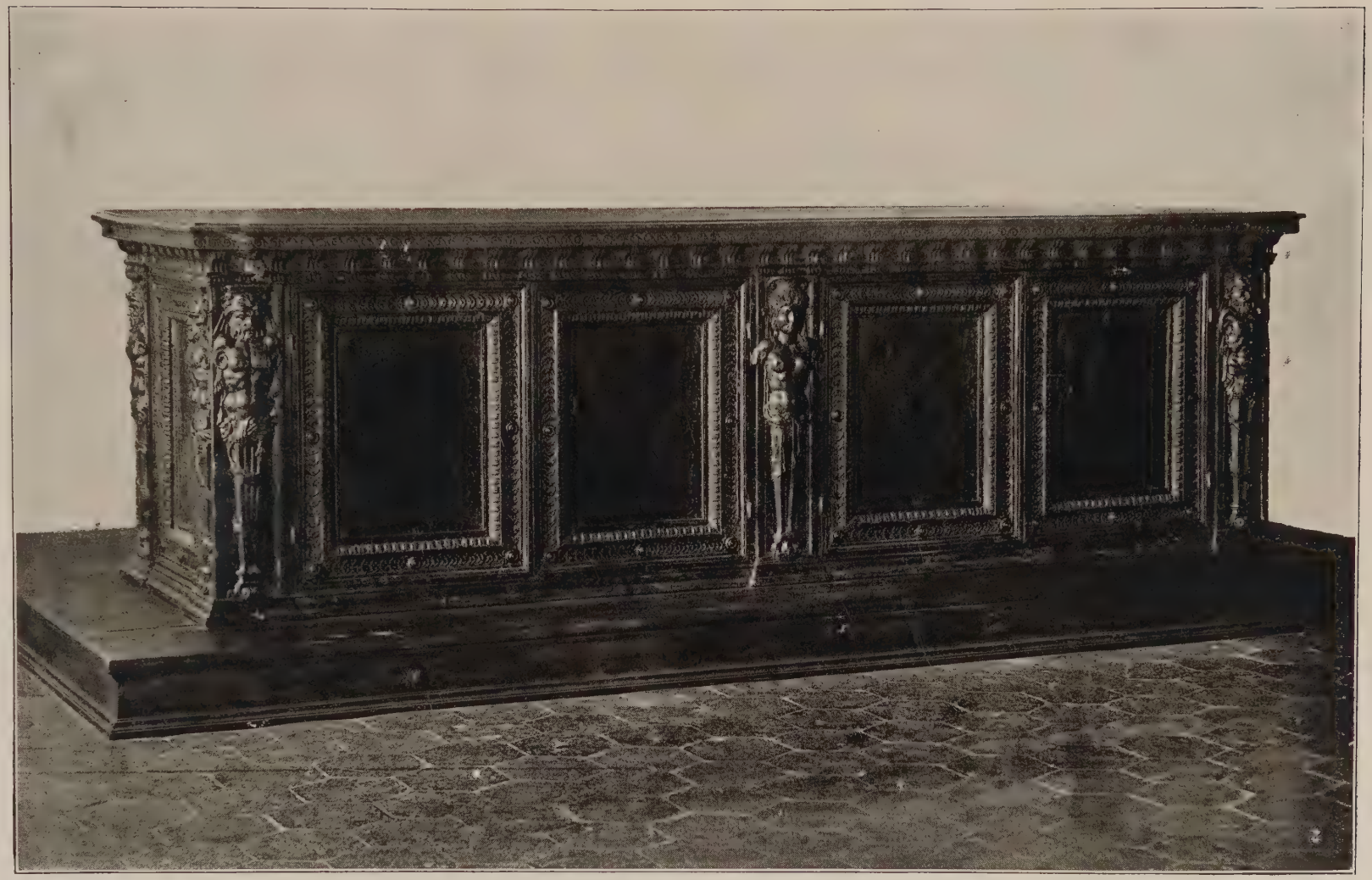
FIRENZE - PALAZZO VECCHIO: SGABELLO DEL XVI SEC. (II.ª METÀ).

t'occhio i modelli genuini di que' mobili toscani del cinquecento scompartiti in larghi specchi per mezzo di sagome foggiate a pilastri e trabeazioni, secondo le regole dell'architettura classica. Ed erano invero, quasi sempre, i più insigni architetti, dal Francione al Cecca, da Baccio d'Agnolo a Bernardo Buontalenti, che disegnavano e intagliavano fin la più umile masserizia di casa.

Si è così pressochè restaurato uno dei più caratteristici appartamenti cinquecenteschi che ancora ci rimangono; più intatto di quelli de' castelli di Ferrara e di Mantova, più vario nella sua successione di sale, camere, scrittoi segreti, cappelle e « ricetti » delle stanze vaticane, e dove si può rivivere, come per virtù d'un prodigio, quella vita che vi fu trascorsa nello splendore del sedicesimo secolo. Lo studioso e l'artista vi trovano il promettente principio di un vero museo dell'arredo domestico in uno dei più copiosi periodi dell'arte toscana, raccolto in un luogo dove le forme e le decorazioni d'ogni mobile rispondono all'armonia e allo spirito delle forme architettoniche, delle decorazioni plastiche e pittoriche.

Di questo singolare accordo tra il mobile e l'ambiente, si ha subito la dimostrazione nel bel cofano di noce che è nella Sala degli Elementi, nel quale una vigorosa modellatura s'unisce ad una elegante sobrietà d'insieme, appena rilevata da leggere fregiature d'oro. Nella stessa sala alcuni sgabelloni i cui robusti profili, ornati di semplici modinature, terminano a branca di leone, ricordano l'agile fantasia e la signorile compostezza di Bernardo Buontalenti. Questi sgabelli provengono dal Convento di Santa Croce.

Però di tutti i mobili che finora sono stati posti nei Quartieri di Palazzo Vecchio, il più bello è senza confronto il banco da magistrato che orna oggi la Sala d'Udienza. In esso lo stile e il partito decorativo sono informati ai tipi classici consueti nella linea generale e nei particolari delle cornici, ma



FIRENZE - PALAZZO VECCHIO:
BANCONE DEL SEC. XVI.

FIRENZE - PALAZZO VECCHIO:
ANGOLO DEL BANCONE.

FIRENZE - PALAZZO VECCHIO:
CARIATIDE DEL BANCONE.

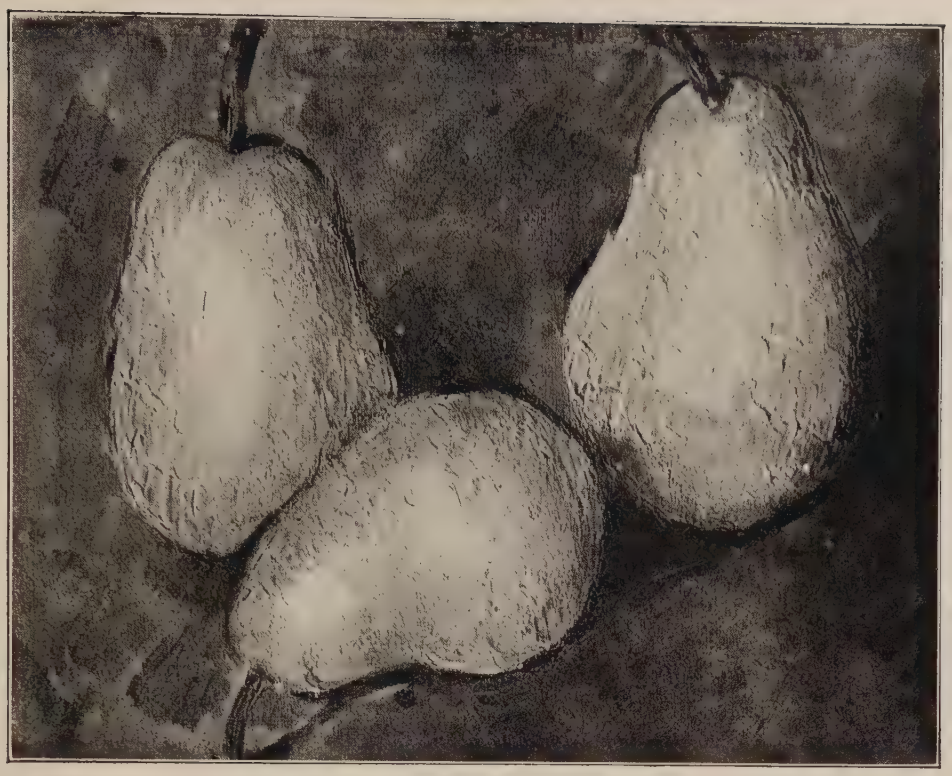
raggiungono la virtù della grande arte nelle sette cariatidi de' pilastri che ne limitano gli spartimenti: una canefora dal morbido torso nudo e sei figure virili barbate e adorne di pelli belluine. È singolare l'intima rispondenza di queste cariatidi con quelle dipinte nel basamento delle pareti della sala da Francesco Salviati.

Questo banco, che è senza dubbio uno dei più preziosi esemplari di mobiliare cinquecentesco giunti fino a noi, era prima nell'Archivio di Stato fiorentino che l'aveva ricevuto, verso la metà del secolo scorso, insieme alle carte del « Magistrato dei Nove ». Onde è da ritenere che fosse il banco d'udienza di quel magistrato medesimo che, istituito con decreto del 26 febbraio 1559 — in sostituzione delle soppresse magistrature degli « Otto di Pratica » e dei « Cinque Conservatori del Contado e Dominio fiorentino » — esercitò la sua giurisdizione fino al 22 giugno 1769. Ammesso che il nostro banco sia proprio quello dei Nove, se ne può concludere che la sua origine risale all'istituzione del magistrato. Del resto i suoi caratteri stilistici confermano, meglio di qualunque documento d'archivio, questa semplice ipotesi.

Non vogliamo certo spingere questa deduzione fino a stabilire il nome del maestro che intagliò le sette cariatidi; tuttavia è chiaro che esso dovrebbe, se mai, ricercarsi tra quei famosi « legnaioli » che appunto in quegli anni fiorivano in Firenze e che, come Battista del Tasso, mentre davano opera per la costruzione di edifizi insigni e risolvevano problemi d'ingegneria, intagliavano lettiere e poppe di galere.

È sperabile che la raccolta d'antico mobiliare di Palazzo Vecchio possa integrarsi con altri pezzi d'indiscutibile valore — « reliquie, secondo l'espressione del Vasari, della magnificenza de' cittadini come dell'eccellenza de' maestri » — da servire non quali modelli da riprodurre o da contraffare, ma come elementi precipui d'educazione artistica. Così all'infuori di qualunque fallace programma scolastico, anche fra noi si avrà il solo modo pratico, quello della famigliarità con le cose veramente belle destinate all'arredo della casa, per ricondurre le nostre arti industriali al sentimento del gusto e alla nobiltà della tradizione.

ALFREDO LENSI.



CÉZANNE - LE TRE PERE (1875).
(*fot. Vollard*).

I CÉZANNE DELLA RACCOLTA FABBRI.

Verrà forse giorno che, pellegrino curioso, qualche artista italiano sarà tentato venendo d'Italia, di passare per Aix di Provenza alla ricerca di ricordi del vecchio Cézanne. E ad Aix crederà di non avere varcata la barriera delle Alpi. Errando infatti attraverso i vecchi quartieri della città egli gusterà il sapore tutto italiano di quelle tante piazze e fontane e di quelle nobili e vaste dimore costruite da architetti che sembrano avere voluto evitarvi troppo brusche meraviglie, procurando quasi di facilitare con dolcezza, agli animi italiani, il passaggio dallo stile degli ariosi « palazzi » a quello dei vecchi « hôtels » francesi chiusi ed adorni.

Così davanti a una tela di Cézanne il viaggiatore italiano non si troverà mai spaesato; anzi spesso si domanderà da qual parte della frontiera il maestro abbia dipinto i più dei suoi quadri. Se è vero che i maggiori artisti francesi appaiono tutti impregnati, nelle loro opere, del loro lungo soggiorno nella penisola, sembra addirittura che Cézanne abbia non solo conosciuto e venerato i musei italiani, ma abbia dipinto angoli d'Italia pur senza conoscerli coi suoi occhi corporei, quasi dando realtà alla leggenda che vuole i suoi antenati oriundi dalla vecchia e assolata Cesena di Pio sesto e di Pio settimo.

Come in Toscana, in Umbria e nei din-

torni di Roma davanti a certi dolci paesaggi di boschi e di colline vien fatto di esclamare: ma questo è un Corot! — così dopo avere veduto i Cézanne della raccolta Fabbri nell'esposizione di Venezia, sarà frequente davanti ad altri tipici paesaggi italiani udire il ricordo: questo è un Cézanne.

L'anima del pittore conta infatti più della realtà. L'artista guarda per noi. E noi alla fine non vediamo che coi suoi occhi. Cézanne o Fontanesi, i nostri paesisti sono latini e mediterranei prima che francesi o italiani.

Cézanne sapeva vedere; durante le sue esplorazioni nella sua campagna nativa egli faceva, sì, delle scoperte di motivi com'egli raccontava felice. Ma queste scoperte le faceva prima di tutto dentro sè stesso, sotto il suggerimento e la suggestione della natura. E poi dipingendo con la sua appassionata franchezza ci rendeva la sua intima e profonda visione senza veli.

Ecco un paese presso *Gardane* del 1880, dal cielo turchino cupo, grave d'atmosfera burrascosa, sopra case in pieno sole, isolate tra roccie ed erba verde. In alto solo qualche albero all'orizzonte. Egli pel primo vi ha scoperti con ordine, sotto il cielo basso e caldo, la netta successione cromatica dei vari piani, la costruzione solida degli edifici nel sole, il discreto e minuto gioco delle ombre, il lucido smeraldo delle pasture, il grigio ferrigno delle roccie. Adesso che egli ha scoperto e costruito questo paese d'afa, noi lo portiamo nel nostro ricordo, come un tema di paragone, davanti al mutevole vero, per sempre.

Ecco *Lo svolto della strada* del 1882; una via che serpeggia tra gli alberi per montare la collina e si nasconde nel villaggio tuffato nella verdura. La stessa luce è sul primo piano e sull'orizzonte di fondo che si stacca sotto una stretta falda di cielo.

A differenza del paese presso *Gardane* qui il sole è dovunque, sulla collina e nella vallata. Ma anche nella luce tremula e diffusa Cézanne ha imposto alle mille apparenze il suo ordine, e lo slontanamento e la successione delle distanze vi si mostra in piani precisi inconfondibili ed indimenticabili. La sua intelligenza ostinata ha regolata la sua raffinatissima sensibilità.

Il problema più arduo era per lui riuscire coi toni più schietti a ottenere le più nitide scanalature di piani. Nell'istinto dello scegliere nel vero i colori dominanti, chi è mai stato più felice e sottile? Si consideri lo smalto di queste *Tre pere* verdi, del 1875, il modo di porre su una tovaglia i rossi, i gialli di questi frutti appoggiando musicalmente questi fiori chiari sul bordo turchino del piatto; l'accordo tra il panciotto rosso e la cravatta e la cintura turchina del ritratto del sig. G. (1878); tra il grigio della gonna della signora Cézanne e il suo fiocco turchino e il rosso della poltrona (1875). Questi accordi sicuri e pieni sono stati sempre il fondamento delle sue pitture più belle, e pochi filosofi, per accordare intorno ad un sistema d'idee tutto il mondo sensibile e intelligibile, hanno sofferto la fatica ansiosa che ha sofferto questo meridionale tutto occhi ad intonare intorno a questi gruppi di colori, diremo, sonori, tutta la musica d'una sua pittura.

Perchè Cézanne era un po' rude nel suo linguaggio e aveva i modi di un artista di provincia è stato creduto nella sua pittura un brutale. Di questi scambii tra l'apparenza della persona e i suoi sentimenti, abbon-

CÉZANNE - GARDANE (1330).
(fot. Druet).

da la critica dei mondani e anche dei letterati. Invece, a guardar bene, Cézanne ha una delicatezza e a volte una dolcezza incantevole e commossa. La trasparenza d'acqua della *Casa della Foresta* (1885), i bianchi del muro della *Casa delle imposte turchine* (1885), certi verdi vicino alle terre rosse della sua Provenza sono poemi addirittura d'un elegiaco. Questo artista che Zola, giudicandolo alla faccia e alle parole, credeva « incapace di realizzare » ha saputo invece rendersi conto come pochi pittori contemporanei del momento in cui bisognava fermare l'abbozzo perchè già diceva tutto il dicibile.

Gli antichi, e specie gli spagnuoli, gl'italiani e specie gl'italianeggianti di Francia, egli li ha venerati e studiati anche da vecchio con un'umiltà da adolescente. Ma dopo le tante divagazioni scritte su Cézanne, diciamo solo dei moderni che hanno influito su lui. In qualche pittura sua giovanile, ad esempio nella pasta e nel colore del cielo d'un paesaggio di questa raccolta dipinto nel 1870, s'intravvede un ricordo di Courbet. Tuttavia egli s'è presto liberato da questa influenza. Più facilmente s'incontra qualche aria di famiglia con Claude Monet della prima maniera e coi più antichi Pissarro; incontri che si potrebbero anche spiegare con la simiglianza dei luoghi da essi allora dipinti. Ma Cézanne ha già in questo periodo, il suo carattere ben definito, la sua maniera di formare gli alberi e i terreni, la sua pennellata a tratti obliqui e paralleli. Più tardi il suo tocco si fa più largo e piano e compito, si direbbe più deliberatamente ragionato, come nella *Montagna Sainte Victoire* del 1885 e nella maggior parte dei ritratti. In ogni modo fino dai suoi inizii, in pieno e volante impressionismo, egli è il pittore delle immobilità e riesce ad attribuire a tutti gli aspetti della vita la tranquillità e la grandezza delle figure che oggi si chiamano « primitive ».

Poca fantasia egli possiede; e se egli la cerca, urta subito nelle difficoltà del disegno e della forma. Mai riesce a cogliere con pronta sagacia un movimento come sanno fare Daumier o Degas. Solo, con la sua immaginazione e i suoi scrupoli, tra i quattro muri del suo studio, egli quasi sempre fallisce in questa ricerca. Se rappresenta dei nudi, ninfe o bagnanti, è attirato sopratutto dal loro colore: la forma gli resta una occasione, un pretesto pel colore. Tuttavia insisteva nella prova e aveva grida d'invidia davanti ai grandi disegnatori. *Le bougre*, — diceva del giovane Forain, — *il sait déjá indiquer le pli d'un vêtement!*

Quest'uomo che attaccava le tele coll'impeto d'un lottatore, è riuscito però ad esprimere come pochi altri la forza e la solidità nell'impassibilità d'un paesaggio, d'una natura morta, o d'una figura. Artista meraviglioso egli si inquieta al ricordo del vero che gli sfugge, del movimento che è inafferrabile: s'inquieta e barcolla: ma la tavolozza lo salva, esaltandolo. E l'imperfezione di un braccio, la goffaggine d'un corpo, l'asimmetria d'un volto, sono dimenticati dallo spettatore capace di godere tutta la musica di quei toni, come erano dimenticati dall'autore. Alla fine la bellezza di queste sottili armonie e di questa pasta abbagliante ci fanno sentire che una pittura siffatta non solo resisterà agli anni, ma cogli anni diventerà ancora più bella.

Come poteva un uomo simile restare a Parigi in mezzo ai virtuosi, schiavi tanto

CÉZANNE - RITRATTO DEL SIG. G. (1878).
(*fot. Druet*).

spesso della loro stessa bravura e facilità? Manet, l'elegante spiritoso Manet, signore dell'arte sua, esasperava questo rustico provinciale che preferiva la mobilia del contadino e i tovaglioli bene inamidati sotto il peso dei frutti dell'orto, a una tavola elegante e preziosa, tutta orchidee e porcellane. Pei suoi colori egli chiedeva quasi un solido e rozzo sostegno reale, sul quale poi spettasse a lui creare, una pennellata dopo l'altra, gioielli d'una raffinatezza senza pari.

Ma quante tovaglie e tovaglioli di zinco, quante tavole da osteria, quante mele dell'orto, ci hanno regalato i suoi cento imitatori, credendo che lì fosse Cézanne! Se bastasse costruire male un volto, guardare una veduta dall'alto, dare a tutti i paesaggi e a tutti gli alberi del mondo quel certo turchino e quel certo verde vicini vicini, per riuscire ad essere Cézanne...

« È un genio che balbetta » è stato detto di lui. È una definizione abbastanza vera. E il primo ad adirarsi nel vedere i suoi abbozzi più informi, gittati da lui nelle soffitte e nell'orto, comprati a prezzi folli, lodati con ditirambi assordanti, difesi come dogmi di fede, sarebbe stato lui, Cézanne. Egli avrebbe provato la stessa meraviglia e la stessa tristezza di Degas negli ultimi anni della sua vita davanti alle stravaganze della così detta critica e del mercato: di Degas che pure è morto a tempo per non vedere esposti alla folla e venduti all'asta i suoi studi più segreti, le sue ricerche più intime.

Bisogna perciò rallegrarsi di trovare in questi mesi a Venezia una raccolta di Cézanne davvero compiuti e degni d'essere ammirati. Questa raccolta è dovuta alla scelta del fiorentino Egisto Fabbri. Il Fabbri fortunatamente non è un collezionista, è prima di tutto un pittore che ama una tela in sè stessa, senza occuparsi della moda. Solo così egli ha potuto venire in possesso di quasi tutti questi quadri, egli che ha scoperto, compreso, amato e venerato Cézanne prima dei mercanti e del pubblico grosso.

Questi quadri sono infatti rimasti per lungo tempo nello studio Fabbri a Montmartre, scampati per caso ai proiettili della « grossa Berta » caduti a pochi metri di distanza. Il giorno in cui si andò a cercarli, alcuni dipinti erano per lo scotimento delle vicine esplosioni caduti per terra. È bello che essi tornino in luce, e in onore proprio in Italia e proprio a Venezia.

Se, come tutti sperano, resteranno in Italia, la Provenza avrà un'altra volta di qua delle Alpi un poeta che la farà amare e che riaffermerà la somiglianza nativa tra essa e l'Italia.

LUCIEN HENRAUX

CÉZANNE: LA CASA NELLA FORESTA
(fot. Druet).

CÉZANNE - RITRATTO DELLA SIGNORA CÉZANNE (1875).
(*fot. Druet*).

CÉZANNE - MONTAGNA SAINTE VICTOIRE (1885).
(*fot. Druet*).

CÉZANNE - LO SVOLTO DELLA STRADA (1885).
(*fot. Druet*).

CÉZANNE - AUTORITRATTO (1898).
(*fot. Druet*).

CÉZANNE - GIOVANE ITALIANO (1890).
(*fot. Druet*).

CÉZANNE - LA STRADA CHE SALE (1883).
(*fot. Druet*).

CÉZANNE - NATURA MORTA (1875).
(*fot. Druet*).

CÉZANNE - VEDUTA DI SEPTENNE (1885).
(fot. Druet).

CÉZANNE - GARDANE (1885).
(*fot. Druet*).

CÉZANNE - BAGNANTI (1890).
(Cot. Druet).

PEL MOMUMENTO A CESARE BATTISTI IN TRENTO.

Il 31 marzo scorso è stato presentato al Senato del Regno un disegno di legge per la erezione dei due " monumenti nazionali in onore di Cesare Battisti a Trento e di Nazario Sauro a Capodistria ". Così l'articolo primo. Ed il secondo stabilisce la nomina di una commissione " con l'incarico di determinare la forma e il luogo dei monumenti ed ogni modalità per la scelta e l'esecuzione dei progetti ".

Sarà dunque un monumento nel senso reale ed artistico di questa parola, quello che verrà innalzato a Cesare Battisti in Trento, non nel senso metaforico o morale che adesso le si dà sovente quando si tratta di ricordare sottovoce la guerra, intitolando cioè a uno dei suoi martiri un ospedale o una scuola o una caserma.

Per quel che significa, non solo a Trento, Cesare Battisti, per la religione che nel cuore degl'italiani circonda la Passione di lui, è necessario però evitare che un monumento a lui sia la solita volgare riproduzione della sua persona fisica, in marmo o in bronzo, sopra un piedestallo in mezzo a una piazza. Trento, di là dal nuovo corso dell'Adige deviata, è dominata da una collinetta rotonda, rupestre e isolata, pianeggiante sul colmo e pratica, chiamata adesso il Dosso di Trento e nei secoli andati la Verruca. Dal lato opposto della città le sorge in faccia il Castello del Buon Consiglio. Ai piedi ora le sta l'aguzza chiesetta di sant'Apollinare che è la più antica delle chiese di Trento.

Chi teneva, secondo i vecchi cannoni della guerra, il Dosso di Trento, teneva Trento. Perciò l'Austria vi costruì dopo il 1859 un fortilizio, a fino al 3 novembre 1918 per salire lassù occorreva il permesso dell'autorità militare. Tredici secoli prima il gran Teodorico con la penna di Cassiodoro aveva per le stesse ragioni scritto ai Trentini: " Ingiungemmo al nostro Leodifredo " Sajone d'adoprarsi acciò vi fabbrichiate abi- " tazioni intorno al Castel Verruca, nome molto " acconcio alla sua postura. Imperocchè sorge " esso sopra un rotondo macigno di dura pietra, il " quale s'estolle in mezzo alle campagne a sem- " bianza di torre, nudo e dirotto ai fianchi, ri- " stretto quasi come un fungo più al piè che

" alla cima. È un trinceramento atto per sè solo
" a difendersi. Impossibile a prenderlo con qual-
" sivoglia assedio. Non v'è inimico il quale possa
" presumere di espugnarlo, nè chi vi sta rin-
" chiuso, ha da temere. L'Adige d'un limpido
" ed ameno corso gli lambe il fianco, e gli ac-
" cresce fortezza e decoro. Esso è la chiave
" della provincia, ed è castello singolarissimo
" che con ogni ragione si può chiamare il pri-
" miero, in quanto dura ancora la tradizione
" ch'ei fosse un dì eretto a freno dei barbari.
" Chi può dunque non desiderare di abitare sì
" considerevole fortezza e meraviglioso asilo, se
" i forestieri solamente per vederlo costà espres-
" samente si portano? "

Ora il monumento a Cesare Battisti deve sorgere su questo Dosso. Poichè dovrà custodire anche i resti di lui e significare qualcosa di più che un ricordo visivo per gl'immemori, esso dovrebbe avere, secondo il desiderio di molti amici e fedeli di lui, la forma d'un piccolo tempio, candido e classico. Così la stessa sua architettura rivelerà subito, da quell'altura, l'indomita e latina italianità dell'eroe che vi si onorerà e venererà, come ora, pur tra la folla delle tombe minori *e* diverse, fa a Staglieno il tempietto a Giuseppe Mazzini.

Perciò forse sarà opportuno che questo sacello non sorga sulla cima del Dosso di Trento e non si profili nella piena luce del cielo: ma piuttosto sia costruito a metà del Dosso (per chi lo guardi dalla stazione o da via Romagnosi) contro la roccia grigia e i verdi cespugli.

Nella cella del tempietto potrà essere posta l'immagine di Cesare Battisti, e con bassorilievi od affreschi potranno esservi ricordati i fatti salienti del suo sacrificio, dalla cattura al patibolo.

U. O.

COMMENTI.

Il libro di ADOLFO VENTURI su RAFFAELLO è prima di tutto un volume di raccolta e coordinazione di quanto fin'oggi si sa intorno all'artista. Con una strana lacuna tuttavia: che riguarda l'opera architettonica del Sanzio. Solito vezzo dei critici italiani: pittura (sgorbi compresi), poca scultura, del resto, niente. Pure in questo caso, intitolando il volume « Raffaello » *tout-court,* era bene, forse, non tacere; o almeno dire il perchè si taceva; o almeno almeno avvertire il lettore (guardati cane!) che si taceva. Neanche questo, ci pare un po' troppo.

Il volume su Raffaello pittore è, dunque, diviso in due libri: la vita e l'arte; e sottodiviso in numerosi capitoli a seconda delle varie serie cronologiche. Non possiamo riconoscere però, che questa rigida incastellatura sia riuscita a disciplinare, sia pure con disciplina meccanica, la materia trattata. Quella divisione è fonte, più che altro, di doppioni e di ripetizioni, e anche di curiose inversioni: poichè molte delle cose che riguardano unicamente l'arte (relazioni e scambi di influenza di Raffaello con altri artisti, per esempio) e alcune delle cose più interessanti si leggono nel libro primo. Ed è qui più che altrove, che il Venturi prende a prestito orpellature stilistiche da critici giovani, per travestire alla moda d'oggi stanchi consumati *clichés* di critica decrepita.

Nei capitoli « arte » assistiamo principalmente a interminabili trascrizioni verbali e verbose delle pitture di Raffaello. Vi sono fiorettature descrittive (« lo sguardo luminoso di Maria e l'ardente sguardo del Battista si affondano uno nell'altro passando sopra la testa biondissima di Gesù »); e interpretazioni drammatiche (« un'onda avanza verso l'altare: tre giovani accorrenti, curvo il primo nello slancio, proni gli altri, sospinti sulla scalinata dall'entusiasmo della fede »); mescolanze confusionarie di elementi artistici e non artistici (« Il dramma pulsa vivo negli studi preparatori, ma l'architettura del gruppo è nel quadro incomparabilmente più grande »). Il tutto in quel noto discorso a rotondità oratoria e flusso senza intoppi, che trascina egualmente in una piena rotolante di parole, la materia informativa, che vorremmo tanto possedere stringata in una dizione da trattato di geometria; e quei rilievi e costruzioni critiche che ameremmo tanto, anche a consentirvi, ci fossero proposte in compiutezza delineata e non in tale esuberante frettolosità di approssimazione.

Ciò che del resto non può meravigliare in nulla chi conosce le altre opere venturiane. Quello che piuttosto ci ha meravigliati, ed anche indotti in ammirazione, è la semplicità aurea con cui il Venturi dona al mondo due nuovi quadri di Raffaello, così, come fosse niente; intercalandoli nelle pagine del suo libro, tra gli altri vecchi di quattrocento anni, senza neanche una tavola fuori testo, senza neanche una parola per avvertire il lettore (guardati cane!) della loro novità assoluta. Modestia encomiabile!

Vero è che trovare raffaelli nuovi, dalle scoperte del Cambio in poi, dev'essere per il Venturi un gioco. E quando ci siamo, uno più uno meno . . .

TESTA DI PARIDE

ANTICHE TERRECOTTE ARETINE

L'arte di plasmare l'argilla fu in gran pregio in Italia e massimamente in Etruria.

(*Plinio*, nat. hist., XXXV, *157*).

A chi ha potuto ammirare, o negli originali al Museo di Villa Giulia in Roma o nelle illustrazioni che tempo fa ne ha pubblicate G. Q. Giglioli [1], le mirabili statue in terracotta, rimesse in luce dai recenti scavi di Veio: Apollo, Mercurio, una cerva atterrata da Ercole, statue grandi al vero, ravvivate da sobria policromia, solenni nella severa bellezza del loro stile arcaico, piacerà d'illuminare questa nuova rivelazione di antica arte italica col nome di quel celebre modellatore, Vulca di Veio, del quale Plinio narra che fu chiamato a Roma da Tarquinio Prisco per ornare con statue fittili il primo tempio a Giove sul Campidoglio.

La scoperta delle statue veienti, che risalgono alla fine del secolo VI a. C. e il ritrovamento di terrecotte decorative, molto vicine a quelle per età e per stile, fatto da tempo sul colle capitolino in Roma, provano che Plinio, seguendo Varrone nel racconto su Vulca, ci tramandava una notizia veridica: a Veio fiorì davvero un'antichissima scuola di plastica, capace di produrre capolavori quali la statua d'Apollo.

E del pari con sano criterio Plinio stesso attingeva a Vitruvio, quando, parlando di celebri costruzioni in mattoni della Grecia e dell'Oriente ellenico, ricordava, per l'Italia, le mura laterizie di Arezzo e di Bevagna.

Vitruvio, nel passo del suo libro *de architectura* (11, 8, 9), riportato da Plinio (*n. h.* XXXV, 173), dice che Arezzo aveva un vetusto muro in mattoni egregiamente fatto.

E poichè il muro lodato da Vitruvio, — certo della cinta urbana — poteva dirsi vetusto ai tempi di lui, vuol dire ch'era stato costrutto qualche secolo prima e non coi mattoni ben cotti, che allora si cominciavano a usare per sontuosi edifizi, come le terme di Agrippa, ma con altri di tipo più antico, simili a quelli (grandi e punto o poco cotti) usati per le primitive mura di Atene e per altre costruzioni della Grecia e dell'Asia Minore.

La notizia di Vitruvio e di Plinio sulle mura laterizie di Arezzo era stata da molti o trascurata o non creduta. Si diceva persino: perchè, a differenza delle altre città etrusche, avrebbe fatto mura in mattoni Arezzo, la quale possedeva pietra in abbondanza, e difatti costruì le superbe mura a grandi blocchi che si conservano sul colle di San Cornelio?

Ma anche in questo caso la tradizione era conforme al vero, e la fiducia in essa non soltanto ha guidato alla scoperta di un tratto delle antiche mura laterizie di Arezzo, ma ci ha procurato una gradita sorpresa, facendoci trovare anche delle belle cose che non cercavamo.

Il merito di aver voluto identificare il celebre muro laterizio in Arezzo spetta ad alcuni aretini, studiosi delle antiche glorie

GLI SCAVI NEL PODERE « LA CATONA » AD AREZZO.

della loro terra: a G. F. Gamurrini, che molti anni fa credette parte del muro ricordato da Vitruvio una costruzione di grossi mattoni scoperta sopra le Logge del Vasari; ad A. Del Vita, che con fede e costanza raccolse ogni indizio intorno all'antica cerchia laterizia e ci guidò alla scoperta; a G. Fondelli che, col Del Vita, ci aiutò nel compierla.

Mettemmo mano all'opera allorquando il compianto G. T. Rivoira per la sua *Storia dell'architettura romana*, in corso di pubblicazione, ci espresse il desiderio di poter illustrare coi risultati di uno scavo sistematico il passo vitruviano, relativo alle mura di Arezzo.

E lo scavo fu fatto nel sito che il Del Vita ci mostrava più promettente nel podere « La Catona » a un centinaio di metri a nord delle mura medioevali del Prato, sotto il Duomo (*pag. 76*), a circa cinquecento metri ad est di porta San Clemente.

Con paziente ricerca vi scoprimmo realmente un tratto di antico muro lungo, da est ad ovest, undici metri, spesso quattro e mezzo, fondato sul terreno vergine e costituito da mattoni molto grandi e spessi, leggermente cotti, di color rosso vivo. Ad

FRAMMENTO D'UN ACROTERIO

FIRENZE: MUSEO ARCHEOLOGICO

est ed ovest dei ruderi si stendevano inoltre ampi strati degli stessi mattoni, certo provenienti dal disfacimento del muro stesso.

I mattoni misurano in media circa 45 centimetri di lunghezza, 30 di larghezza e 10-14 di spessore; quindi corrispondono al sesquipedale romano (di un piede e mezzo per un piede), che Vitruvio e Plinio chiamano *lidio*. Non sappiamo se questo tipo di mattone sia proprio originario della Lidia, ma è un fatto che, con leggere varianti nei moduli, esso trovasi usato nei paesi del mediterraneo orientale, nell'Egitto, nella Palestina, Assiria, Babilonia, Asia Minore, Creta, donde parrebbe che ne venisse l'uso in Italia, per mezzo degli Etruschi.

L'epoca della costruzione si potè stabilire per mezzo dei frammenti di vasi trovati sopra la roccia, su cui il muro s'innalza: quei frammenti, di terra figulina verniciata in nero, possono datare dalla fine del secolo IV a. C. in poi. L'epoca della rovina è invece indicata dai frammenti vascolari e da due monete rinvenute sotto i mattoni caduti dal muro: gli uni e le altre accennano ai primi decenni del secolo I a. C., ma nulla esclude che il muro, restaurato, continuasse a sussistere almeno fino al primo secolo dell'impero, ai tempi di Vitruvio e di Plinio.

Per l'epoca della sua costruzione, verso il principio del sec. III a. C., per la sua poderosa struttura, pel genere dei mattoni, in esso impiegati il muro da noi scoperto non poteva dunque non essere il *vetustus*

TESTA VIRILE

FIRENZE:
MUSEO ARCHEOLOGICO

(*e latere*) *egregie factus murus*, celebrato per Arezzo dall'architetto e scrittore romano [2].

Lo scopo della ricerca era così raggiunto, ma la fortuna ci aveva favoriti oltre la nostra aspettativa.

A ridosso dei ruderi laterizi, dalla parte della città, in mezzo ai mattoni provenienti dal disfacimento del muro, giaceva un enorme ammasso di tegoli, embrici, pezzi di intonachi dipinti, di mosaici, di membrature architettoniche in pietra, di terrecotte ornamentali mescolate alla rinfusa entro un terriccio cosparso di ceneri e di carboni.

Le terrecotte ornamentali, ridotte in frantumi, si contavano a centinaia: appartenevano a lastre di rivestimento di travi, ad antefisse, a cimase ottenute a stampa, ma fra esse si notavano pure degli acroterî con figure in alto rilievo, alcune teste e altri pezzi modellati a mano, di singolare bellezza.

Quando le terrecotte ornamentali cominciarono a comparire si pensò che in quel luogo fosse stato un tempio di stile tuscanico, — di quelli costruiti in mattoni crudi e legno con la trabeazione e il tetto ornati da decorazioni fittili, — e che un incendio l'avesse distrutto. Ma poi l'esame accurato dei giacimenti e la classificazione dei materiali portò ad escludere la esistenza di un tempio nell'area dello scavo. Infatti, se un tempio vi fosse stato, pure ammettendone la completa distruzione, a causa dell'incendio, e un radicale saccheggio e rimescolio delle sue suppellettili e decorazioni

TESTA
DI GIOVINETTO

FIRENZE:
MUSEO ARCHEOLOGICO

cadute in rovina, non si sarebbe spiegata la scomparsa di ogni traccia di pavimento o di muro, lo sparpagliamento delle terrecotte a profondità diverse e più ancora la mancanza di notevoli gruppi di frammenti fittili fra loro omogenei e ricomponibili.

Invece le terrecotte ornamentali e le sculture in argilla, raccolte lungo la fronte interna del muro, differivano fra loro per la qualità della terracotta, per le dimensioni, per la varietà dei tipi e per lo stile proprio di epoche diverse, tra il III e il I secolo a. C., quindi non potevano aver costituito la decorazione architettonica di un unico tempio. Mescolate com'erano a macerie di stucchi parietali, di pavimenti, di tetti, a pezzi architettonici scolpiti in pietra, a frammenti di vasi fittili, facevano piuttosto pensare a uno scarico di materiali provenienti da tempî, case e altri edifizi della città rovinata dall'incendio; materiali che, al momento del riassetto e della restaurazione, sarebbero stati rimossi e gettati lungo i ruderi del muro laterizio.

Fu l'incendio casuale o deliberato? E con quale avvenimento potrebbe riconnettersi? La risposta è difficile. Ma poichè la più antica rovina del muro ci riporta ai primi decenni del secolo I a. C., saremmo tentati ad attribuire quel guasto della città all'invasione sillana (dell'anno 81 a. C.), la quale seminò di rovine l'Italia e dovette infierire contro Arezzo, forte sostenitrice delle parti di Mario [3].

I rilievi e le sculture fittili, tornate per buona sorte alla luce, così differenti fra lo-

ro per la materia e per le dimensioni, per la tecnica e per lo stile, hanno pure un diverso valore artistico.

Le lastre che s'inchiodavano sull'armatura lignea dei tetti, le antefisse e le cimase che ne decoravano gli orli, sono tutte di lavoro dozzinale, ricavate a stampo da matrici con vieti motivi ornamentali dovuti a una modesta arte industriale. Sulle lastre veggonsi per lo più intrecci di fogliami e di fiori, sulle cornici palmette stilizzate di tipo greco, sulle antefisse teste austere di Sileni barbati, severe o sorridenti di Menadi incoronate, scomposte e selvagge di Satiri capelluti; busti di Minerva, Sileni accoccolati. La maggior parte di questi pezzi era adatta alla decorazione di case piuttosto che di templi.

Ma per grandezza e bellezza erano degni di templi alcuni acroterî e molte statue fittili che pare ne adornassero i frontoni, gli uni e le altre creazioni originali di artisti provetti nel modellare l'argilla.

Se fosse stato possibile ricomporre qualcuna di queste statue, per Arezzo come per Veio, la recente indagine archeologica ci avrebbe restituito il puro ed integro godimento di nobilissime creazioni artistiche. Purtroppo alle sparse membra delle figure aretine mancano molte parti, sicchè bisogna contentarsi di ammirare in sè delle mani e dei piedi squisitamente modellati, flessuosi seni muliebri, forti toraci e gambe dai muscoli vigorosi, teste piene di vita e di sentimento profondo.

La loro bellezza, meglio di ogni parola, possono mostrare le immagini.

Ecco un superbo acroterio che, completo, dovea misurare circa ottanta centimetri d'altezza (*pag. 77*). Presso a un giovane seduto, cui un lembo del manto copre appena il fianco sinistro, s'ergeva un'altra figura virile, di cui solo la gamba destra è conservata.

Una testina a tutto tondo, che sembra aver avuto un berretto con tesa, della quale resta solo la traccia (*pag. 79*), mostra delicati lineamenti del volto ma è certo di giovinetto, perchè dipinta in rosso, secondo la convenzione propria di quest'arte. La modellatura sobria e franca, che con poche steccature indica i capelli, l'espressione viva e pensosa, ravvicinano questa testa a quella di Mercurio del IV-III secolo a. C., trovata a Falerii, nelle rovine del piccolo tempio di « Vignale » [4].

E anche un'altra testa, modellata a tutto tondo (*pag. 81*), è ben degna di stare accanto alle mirabili statue fittili di Falerii, provenienti dal tempio detto di Apollo, allo « Scasato », oggi vanto del Museo di Villa Giulia in Roma, alle figure dell'Apollo seduto e dell'efebo pensoso [5], nelle quali l'artista italico che le modellò, trasfuse la ispirazione dei grandi maestri del IV secolo a. C., un riflesso del sentimento, della grazia, della naturalezza di Scopa, di Prassitele e di Lisippo. E lo stesso soffio anima la testa di Arezzo. A questa, che lievemente si piega verso la spalla destra, i lineamenti, pure assai delicati, danno un aspetto femmineo, ma i riccioli che disordinatamente ricoprono una parte della fronte e gli orecchi, meglio si addicono a una figura virile.

Con steccature spesse e vive sono indicati i capelli, con un cerchio e un punto incisi l'iride e la pupilla degli occhi, profondamente incavati nell'orbita, pieni di espressione intensa e melanconica; la bocca è appena dischiusa. Quella espressione me-

TESTA VIRILE, FORSE DI PARIDE.
FIRENZE: MUSEO ARCHEOLOGICO.

lanconica e quasi estatica, che deriva specialmente dalla forma degli occhi con l'angolo esterno abbassato e l'acconciatura dei capelli così mossi e voluminosi, sormontati dal nodo di un nastro, ci permettono d'identificare meglio il prototipo ellenico della testa di Arezzo nelle celebri teste dell'Apollo Pourtalès e dell'Apollo Castellani al Museo Britannico [6], opere ellenistiche del secolo III a. C.

L'artista etrusco ha ravvivato il tipo con una nota personale che non si può ben definire, ma che distingue la sua creazione da un prodotto puramente ellenico: ha aggiunto un berretto frigio ed ha trasformato il voluminoso nodo delle trecce, al sommo della fronte, nel nodo di un nastro, le cui estremità con molta grazia accompagnano l'ondeggiamento dei riccioli. Così il tipo apollineo egli ha adattato a ritrarre un'altra figura: forse il bellissimo pastore frigio, Paride, che l'arte etrusca, sugli specchi di bronzo incisi [7], si compiace di rappresentare arbitro nella gara della bellezza.

Fra le terrecotte di Arezzo v'è pure una testa di Minerva con strano elmo corinzio, che par ricavato dalla testa di un pesce (*pag. 83*) e un corpo muliebre nudo, degno di Venere; due pezzi per qualità d'argilla, per proporzioni, per stile riferibili all'artista che modellò la testa virile con berretto frigio. Fredda è la bellezza del volto di Minerva; non questo avrebbe Paride preferito al bel corpo di Venere. Si sarebbe tentati a pensare che quelle tre terrecotte aretine appartenessero a un gruppo rappresentante il giudizio di Paride.

Ad altro artista di epoca alquanto più tarda si deve attribuire un gruppo, pure numeroso, di frammenti, fra i quali primeggiano in bellezza due piedi calzati in eleganti sandali, modellati con nobile grazia, e due caratteristiche teste.

Mentre i pezzi che si raggruppano intorno alla figura di Paride, sono modellati a circa due terzi del vero, in argilla finissima divenuta, per cottura perfetta, di un bel color giallo-roseo con la superfice levigata, invece in questi altri, a metà della grandezza naturale, la terra, leggermente cotta, ha un color grigio-verdognolo, simile a quello dell'argilla cruda di Arezzo.

Ma più che la materia e le proporzioni, distinguono il secondo gruppo di sculture dal primo lo stile diverso, o meglio un diverso grado di sentimento. Alla espressione fredda della testa di Minerva e a quella melanconica di Paride subentra un'espressione patetica intensa, anzi quasi esagerata di eccitazione e di dolore.

Come nell'arte greca i due ordini di sentimento, impersonati in Scopa e Prassitele, si sono affermati ed esaltati durante l'età ellenistica, così presso i modellatori etruschi si sviluppa l'impulso a ritrarre aspetti di passione profonda in scene di violenza e di dolore: o nello strazio di Niobe « fra sette e sette suoi figlioli spenti », che veggonsi abbattuti dalle freccie di Apollo e di Diana sui frontoni del tempio di Luni, o nell'orrore dell'eroe trascinato col carro entro il baratro dalle furie infernali sul frontone di Talamone, o nello spavento dei Galli inseguiti dall'ira di Apollo, su quello di Civitalba.

Così la testa virile cinta da nastro (*pagina 78*), come quella muliebre con berretto frigio (*pag. 85*) non sono rifinite posteriormente, ma fra l'orecchio sinistro e l'occipite presentano una superfice di commessura, la

TESTA DI MINERVA: FIRENZE,
MUSEO ARCHEOLOGICO.

quale ci fa ritenere che queste teste aderivano a lastre del fondo di un frontone, presentandosi quasi di tre quarti verso sinistra.

Nella testa virile la folta capigliatura è espressa con riccioli corti, disordinati: la fronte turgida, gli occhi incavati nell'orbita, le narici alquanto dilatate, la bocca semiaperta, lo sguardo intenso dànno una forte espressione di vita a questa maschia figura che sembra riguardare fisso innanzi a sè.

Chi rappresentasse non si può dire. Certo un mortale piuttosto che una divinità od un eroe. Alcuni tratti veristici, come la nascente barba e l'osso nasale fortemente accentuato, fanno pensare a un ritratto. E ciò ben si spiega perchè l'artista etrusco, sembra aver modellato la testa — e non è nuovo il caso — dall'immagine di qualche sovrano ellenistico effigiato in monete del secolo III-II a. C. [8].

La testa muliebre col berretto frigio rivela anche meglio le qualità dello squisito scultore: sulla delicata epidermide, più che i segni sicuri della stecca, par di vedere il tocco esperto delle sue dita, tanta è la freschezza della modellatura. Nelle linee del collo, delle guance, della bocca v'è morbidezza di fiorenti carni femminee, che l'artista aveva ravvivato con un color d'avorio, di cui resta qualche traccia sulla fronte e nel cavo degli occhi.

Il capo è ripiegato verso la spalla sinistra, rivolto in alto, dove si affissa lo sguardo che, con espressione d'intenso dolore, sembra invocare aiuto.

La fronte turgida, le sopracciglia molto rialzate all'angolo nasale, la bocca quasi anelante contribuiscono ad accentuare l'espressione di angoscia. Nel berretto la punta, rovesciatasi all'indietro per la mossa violenta del capo reclinato, variando l'aspetto caratteristico del berretto frigio, dà l'impressione della morbida stoffa.

I caratteri di questa testa ci aiutano a meglio stabilire il posto del gruppo di sculture, cui essa appartiene, nello sviluppo della scultura ellenistica. Il suo posto è nel periodo tra la Niobe della Galleria degli Uffizi e il Laocoonte del Museo Vaticano e per la mossa, per l'espressione del viso ricorda specialmente la testa del gigante alato, abbattuto da Atena, sul fregio dell'ara di Pergamo [9] e quella, di scuola pergamena, del gigante conosciuto sotto il nome di Alessandro morente, pure agli Uffizi [10].

Con tutte queste e simili sculture modellate a mano, che di tanto sopravanzano i prodotti industriali eseguiti a stampo, e assurgono al valore di creazioni artistiche individuali, si colma una lacuna nella storia dell'arte plastica aretina.

Arezzo andava celebre per opere in bronzo, quali la Chimera e la Minerva, di cui — dopo le recenti scoperte di Arezzo stesso e di Veio — si può esser meno restii a nobilitare officine italiche imitanti i capolavori dell'arte ellenica, ma rimaneva oscura nella storia della plastica fino al secolo I a. C., durante il quale e il successivo la perfezione e la grazia dei suoi caratteristici vasi corallini con rilievi, riproducenti i gioielli della toreutica vascolare alessandrina, diedero a tale industria un vanto artistico incontrastato anche sui mercati stranieri.

Ora le terrecotte monumentali della Catona ci rivelano che la tradizione della plastica in Arezzo si era degnamente mantenuta attraverso i secoli III e II a. C., e meglio ci spiegano la fioritura artistica dei

TESTA MULIEBRE: FIRENZE
MUSEO ARCHEOLOGICO.

rilievi sui vasi corallini.

Ma dalla scoperta delle terrecotte figurate della Catona si ricava anche un dato importante per la topografia dell'antica Arezzo. Dicemmo che tutti quei fittili, per noi così preziosi, non rappresentano che un antico scarico di macerie d'edifizi distrutti da incendio. Come, dopo ruinato il tempio etrusco di Cerere al Circo Massimo in Roma, al dire di Plinio (*n. h.* XXXV, 154), solo alcuni rilievi delle pareti furono conservati, ma le statue del coronamento disperse, così, dopo quella catastrofe di Arezzo, i resti delle decorazioni fittili degli edifici e dei templi vennero gettati alla rinfusa presso le mura smantellate, al pari degli scarti delle fornaci e dei rottami dei vasi.

Ora è chiaro che tali macerie non erano portate dal suburbio alle mura della città, sopraelevata rispetto alla circostante campagna, ma vi erano scaricate dalla città stessa, che andava innalzandosi verso l'acropoli. Perciò il trovamento della Chimera al baluardo di San Lorentino, della Minerva presso la chiesa di San Lorenzo e delle terrecotte figurate alla Catona prova che proprio nell'area dell'attuale città s'innalzavano edifizi i quali, a giudicare dalle loro decorazioni, potevano risalire fin oltre il secolo IV a. C.; e quindi conferma l'opinione di quelli che pongono l'Arezzo etrusca nel sito della moderna, e cioè sulle alture del Duomo e della fortezza, donde a settentrione si stendeva un poco più di oggi, ma molto meno a mezzogiorno, ove appena la città romana raggiunse il limite attuale.

Il tratto di mura laterizie scoperto alla Catona, a circa cento metri a nord e a valle delle mura medioevali del Prato, mostra dove e come era costruita la cerchia urbana sul lato settentrionale fin dal principio del secolo III a. C. Le terrecotte figurate ci rivelano lo sviluppo della plastica aretina da quel secolo al primo a. C., ma, come ignoriamo ancora qual fosse l'estensione e l'andamento delle mura in mattoni, così non sappiamo che cosa le terrecotte rappresentassero, a quali edifici appartenessero.

Altri scavi potranno certo rivelarci di più, ma non riusciranno forse del tutto a svelare il mistero che avvolge ogni ricerca archeologica ed è tanta parte della sua poesia.

LUIGI PERNIER.

---

(1) Nelle *Notizie degli scavi di antichità*, alle tavole I-VII del volume del 1919, che contiene il rapporto sulla scoperta a p. 13 e segg. Cfr. *Illustrazione italiana* del 22 febbraio 1920, anno XLVII, p. 206-7 e i fascicoli dello stesso mese di *Emporium*, vol. LI, pag. 59-69; *Rassegna d'arte antica e moderna*, anno VII, pag. 33-42; *Primato*, anno II, pag. 12.

(2) Il rapporto completo intorno a questo scavo, eseguito nel 1918, e agli oggetti che vi trovammo, fu comunicato al Ministero dell'Istruzione per la pubblicazione negli *Atti della R. Accademia dei Lincei* (*Notizie degli Scavi*).

(3) G. F. GAMURRINI, *Testa antica di terracotta rinvenuta ad Arezzo*, Arezzo 1919, pag. 7.

(4) A. DELLA SETA, *Museo di Villa Giulia*, pag. 184, tav. XXXIX.

(5) Ivi, pag. 190 e seg., tav. XLII e XLIII.

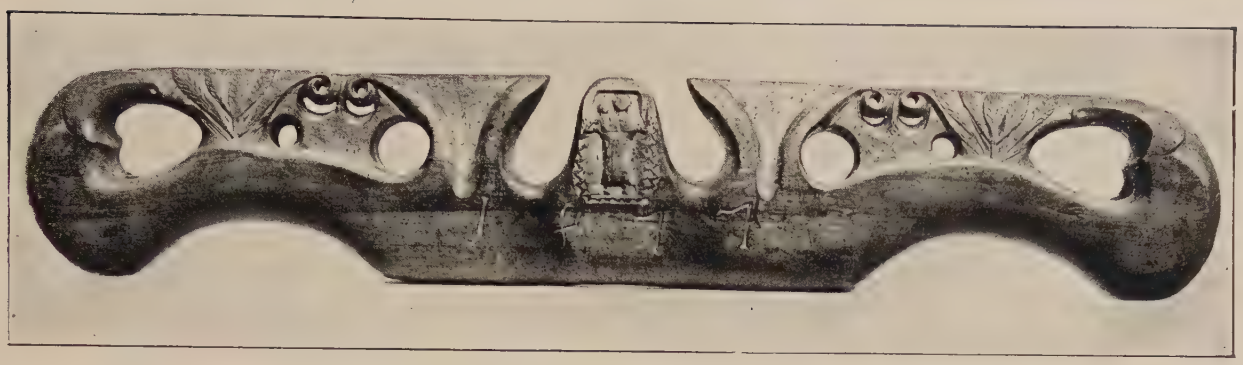
(6) M. COLLIGNON, *Histoire de la sculpture grecque*, II, pag. 454 e seg., fig. 237 e 238.

(7) Cfr. specialmente il bello specchio edito da E. Gerhard, *Etruskische Spiegel*, V, pag. 127 e seg., tav. 99.

(8) Cfr. le teste di Gerone II di Siracusa (274-216 a. C.) di Attalo I (241-197 a. C.), Eumene II di Pergamo (197-159 a. C.) ed altri sovrani ellenistici in Head, *Historia numoreum*, pag. 184, fig. 107, e *Journal of Hell. Studies*, 1914, pag. 302 e segg., fig. 7 e 9.

(9) E LOEWY, *La scultura greca*, fig. 189.

(10) M. COLLIGNON, *o. c.*, pag. 436, fig. 227.



GIOGO DELLA COLLINA BELLUNESE (CASTION) IN NOCE CON L'IMMAGINE DI SANT'ANTONIO (1877).

ARTE ALPINA

Illustrando i più begli arnesi dei montanari veneti da me raccolti in due anni di vita di guerra nell'Alto Piave, sciolgo un caro voto.

Quando al sabato — dopo rancio — adunavo sul piazzale del distaccamento i felici predestinati a partire in permesso, all'immancabile ramanzina *de no farse becàr dai teli da tenda* agli sbarramenti (perchè il permesso era un arbitrio mio) e *de no ciapar quela maledeta sbornia* che mena dritto in prigione, seguiva la raccomandazione del tenente Giaiè: che l'indomani piantassero un momento le *fémmene* al focolare per passar la rivista su pei solai, per le stalle e per le malghe e scovar fuori gli arnesi domestici scolpiti dai padri: rocche e forcole da filare, stampi da burro, collari di bestie, codèr (portacoti), bastoni, dò (gioghi) e compagnia, *robe vecie* dimenticate e fuori uso. Promettevo che avrebbero servito a far conoscere a quei *macachi* di pianigiani l'ingegno dei montanari.

Al comando *taiè la corda*, gli alpini rompevan le righe e filavan via, silenziosi e veloci. Erano Agordìni, Pagòti e Bellunesi.

Dall'imbocco del Cadore, dove ci trovavamo, gli Agordini dovevan calare anzinotte in Val Cordevole per aggrapparsi a qualche autocarro di rifornimento che risalisse il canale e di lì arrampicarsi ai paesi del Biois e del Mis.

I Pagòti l'avevan tutta lunga e pedona fino al nero del bosco del Cansiglio (5 ore!).

I Bellunesi passavan sulla sinistra del Piave e poi si spandevano per le pendici del Col Visentìn fin sotto il passo di S. Boldo.

Una bella retata insomma!

C'era chi bussava a casa solo alle 3 o alle 4 del mattino e alle due del pomeriggio doveva rimarciare.

Ma la sera della festa quando rientravano molli, polverosi o spedati, era quasi impossibile che qualcuno di quei buoni giganti non posasse finalmente accanto al fucile la conocchia delicata che lo aveva fatto sbertare lungo tutto il cammino, o non tastasse, salvo nel tascapane, tra le mute dei calzini, il formài e le puine, lo stampo *tòlto lavìa per barba Piero.*

* * *

Come vallate non potevo essere più fortunato. Il Canale di Agordo, malgrado la sua lunghezza, la sua ricchezza mineraria e l'entusiasmo dell'abate Stoppani, è vergine di ferrovia e non sbocca in nessun valico così importante da esser strada di invasione e turismo come fin dal 600 è il Col d'Ampezzo per il Cadore. L'Alpago — che è l'arco di colline prative a notte di Ponte nelle Alpi, dai piedi del Dolàda al Cansiglio — è ancor più solitario: la sua rotabile per il capoluogo: Pieve d'Alpago, era in costruzione; al viadotto della ferrovia Vittorio - Ponte nelle Alpi lavoravano *n'om da na banda e na fèmmena da l'altra* che ci mettevano di buon'umore ogni volta che passavamo.

Vero è, a detta degli alpini, che malgrado questo isolamento delle vallate, c'èran passati a rastrellar roba bella certi mercanti ebrei di Venezia; ma non dovevo temerli concorrenti; essi facevan la caccia alle *robe de ciésa*: ai bronzini, ai rami sbalzati, alle pianete ricamate, ai mobili e arredi riccamente intagliati, all'arte più colta insomma. Mentre io cercavo gli arnesi e gli strumenti del lavoro quotidiano che il montanaro stesso, dopo averli inventati, aveva voluto render belli per un suo bisogno intimo e nativo. *L'arte alpina.*

* * *

L'idea mi nacque vivendo coi primi alpini da me comandati, quei magnifici padri devoti e pazienti alla guerra contro il todesco quanto a quella contro la miseria.

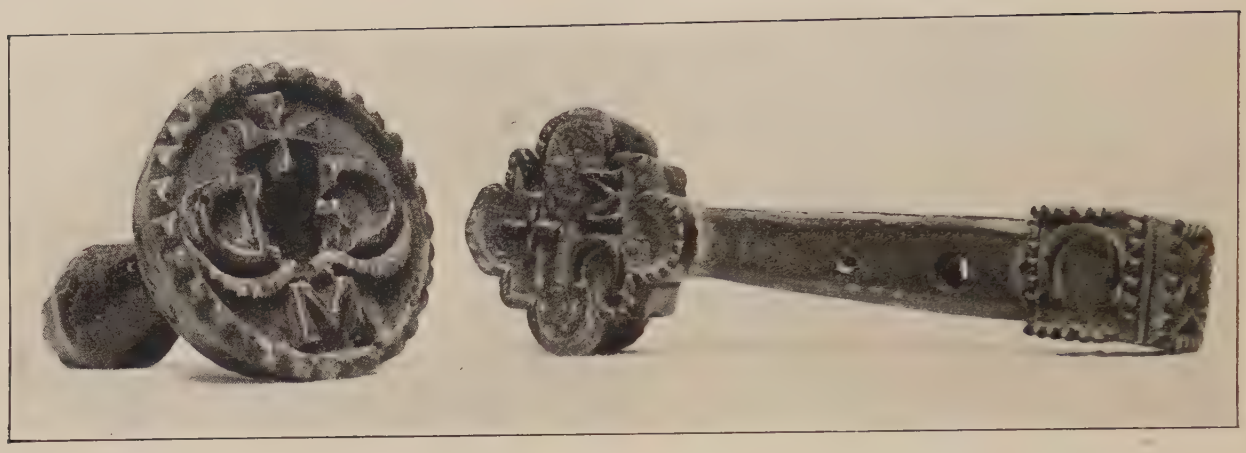
Conoscerli fu la rivelazione di un'umanità più semplice e più buona e per questo più prossima all'arte. Non mancava mai un canto nella loro giornata, e quando nasceva nella fila era così intonato alla stagione e all'ora da far rabbrividire. Una volta che chiesi uno di quegli anelli di guerra — alluminio di spoletta nemica — che fondevano in un crogioletto d'argilla intorno a un bastone e poi scolpivano così estrosi con un vetro, una lima o il punteruolo della borsa di pulizia, l'artista mi rimbeccò quasi sdegnato: « *Avria caro de fàrghelo, ma mi no posso lavorar se no me batte l'idea* ».

Mi venne naturale di informarmi se non avessero strumenti di lavoro così ornati e mi tornarono carichi di roba.

Fosse la gioia dell'avvicinamento alla semplicità popolare dopo tanta cerebralità cittadina; fosse l'emozione grave dell'ora che mi faceva più sensibile ai minimi segni della bellezza che dura più delle creature, e approfondiva anche loro; fosse la sorpresa del soldato partito verso la distruzione che alle soglie della morte trovò invece la contrada prediletta della creazione, la felice terra veneta della grazia e della misura, io non so. Ma quei giorni scopersi una parentela necessaria tra il carattere dei mei uomini e il *ritondo* dei loro focolari che par creato a accogliere un'adunanza di savi, tra le tose che bilanciano il *bidòl* carico scattando le anche vergini in un passo di danza leggera e i begli arnesi che vogliono ingentilir la fatica.

Questi oggetti mi divennero un conforto di guerra e quasi una giustificazione del sacrificio. Ancora di retroguardia, alla ritirata, mentre la battaglia mi ruggiva lì sotto — a Vittorio — e alle spalle — al Piave — quando spostavo il mio Comando di Com-

ROCCHE E FORCOLE DA FILAR CANAPE, IN NOCE E IN CILIEGIO (ALPAGO) - QUELLA A DESTRA È MARCATA 1801.



PICCOLI STAMPI DA BURRO IN LEGNO
(TISOI DI BELLUNO).

pagnia non potevo far a meno di portarmi dietro gli ultimi, trovati nelle casere del Visentìn, che tra qualche ora non sarebbero più state italiane.

I rustici scanni da mungere, sagomati da una mano ignorante, ma avida della forma bella, mi ripetevano Italia.

Nella loro umiltà erano un segno prezioso di quell'eterno destino di costruzione e armonia che avrebbe salvato un'altra volta la patria.

* * *

Quei giorni d'amore sono passati. Chiedo indulgenza ai lettori pianigiani del *macachi* sfuggito all'eccessivo spirito di corpo alpino, e, in compenso, li invito a guardar un po' più dappresso queste *robe vecie*. Ci diranno qualcosa di interessante sull'arte paesana.

La prima osservazione che dobbiam fare è che son *robe vecie* davvero. Non men'ero reso conto abbastanza in quel primo momento d'amore. Mi piaceva di più sentirle presenti e attuali. C'eran lì — a mantenere l'inganno — quei bei canti, che a me suonavano nuovi. C'eran gli anelli fioriti di stelle e di aquile alpine che vedevo nascere sotto i miei occhi come frutti di una facoltà artistica vivente e naturale.

Invece, son per lo più *robe vecie*. Anche se il pialletto non fosse marcato 1690, la più bella rocca 1801, il giogo 1877, e se mi fosse mancata la testimonianza dei raccoglitori, me ne sarei accorto il giorno che cercai di classificarle per ordine di bellezza e trovai di aver diviso cose vecchie da cose nuove. Le cose più belle sono antiche o — almeno — cose dei padri. Da 50 anni circa si è fermata la creazione. E i canti han seguito lo stesso destino: le arie più belle son melodie che han vinto il tempo per la loro bellezza, adattandosi alle più svariate parole e alle più diverse emozioni.

La seconda osservazione — molto legata alla prima — è che le cose veramente belle oltre a esser vecchie sono piuttosto rare. A raccoglier queste c'è voluto lo zelo di parecchie migliaia di alpini che rastrellaron per quasi 2 anni la regione. Portavan anche cose brutte e le dovevo scartare. Lo stesso

STAMPO DA BURRO DEI QUATTRO
FRATELLI DA POS.

accadeva sotto i miei occhi per gli anelli di guerra: molti si provavano a scolpirli ma — quantunque gli artisti non trattassero che l'aquila del fregio militare e la stella alpina — quelli proprio belli eran pochi e rendevan celebre e ricercato l'autore.

Il lettore deve, dunque, ritenere che gli oggetti qui descritti sono i capolavori di alcuni artisti montanari.

* * *

Venendo ora a considerare il valore artistico di queste robe, dobbiam riconoscere che è molto disuguale. Forse meritano appena il nome di arte gli intagli geometrici delle *rocche e forcole da filare.* Abilità tecnica e gentilezza di fattura non mancano in qualcuna delle conocchie. La conocchia è spesso tutta d'un pezzo; traforarla con leggiadrìa senza romperla è un problema quando non si dispone d'altri mezzi che il coltello e il fuoco. L'unità di composizione, i ricorsi e le variazioni dello stesso motivo ornamentale sono garbati e dan gioia all'occhio. Alla veglia invernale nelle stalle, ogni moroso gareggiava a inventar la conocchia più bella per la sua *tosa* ch'era la più bella e firmava il suo lavoro col graffito di un cuore. Ma più che opere d'arte sono curiosità per la storia del costume.

Senso decorativo più evoluto manifestano i *collari da capre.* L'invenzione principale è la forma: l'ornamento la segue più sobrio e, perciò, più efficace. Basta confrontar questi collari con quelli di altre regioni, per esempio coi tozzi cerchioni piemontesi tutti stipati di stelle, croci e cuori, per coglier la differenza di finezza artistica fra le regioni. E uguale osservazione si potrebbe ripetere confrontando gli *stampi da burro* delle varie zone alpine. Credo che nessuno potrebbe reggere il confronto con quello che il padre Da Pos scolpì con magnifica fantasia in un massello di ciliegio colle cifre dei suoi figliuoli sulle quattro facce perchè non si bisticciassero nella spartizione dei pani. (Aveva progettato di aggiungerci anche le sue sulla faccia inferiore, ma la morte arrivò prima).

In generale in questi oggetti d'arte rustica veneta, la decorazione non è un riempitivo suggerito dagli ozi della pastura o dal coltello a portata di mano, ma è subordinata alla creazione della forma o, meglio, fa parte dell'intuizione totale del lavoro.

C'è, insomma più intelligenza e volontà che non si ammetta di solito nell'arte popolare e che non ne riveli l'arte rustica delle altre regioni. Il che fa ragionevolmente pensare a un'influenza educatrice del gusto montanaro venuta su dalla splendida arte colta della piana.

Vero valore artistico hanno poi il giogo, i codèr, il candelliere d'osso, la tabacchiera, i bastoni. Qui c'è più libera gioia d'esprimersi e qualche volta emozione e creazione individuale.

La deliziosa tortora che il montanaro ha scolpito per il suo bastone è stata guardata con occhio d'artista. L'autore era forse un vecchio immobilizzato che — a contrasto coi malanni dell'età — careggiava una di queste bestiole vivaci. Certo era un impressionista sintetico e sapiente. Guardate come ha appena interrotto colla sommaria sporgenza dell'ala il corpicino flessuoso che s' inarca nel collo e guizza alla coda in un'unica mossa palpitante e civettuola. Se si tien conto che le impugnature dei bastoni

PIALLETTO INTAGLIATO (1690) - L'ALTRA FACCIA PORTA LA SIGLA I H S (ALLEGHE - VAL CORDEVOLE).

son di solito ricavate tagliando insieme al ramo un pezzo del tronco, mentre questa impugnatura è stata aggiunta dopo, può darsi perfino che si tratti di un caso di scultura pura.

Nell'altro bastone, un emigrante transoceanico ha rievocato le carni generose della sua bella cadorina. Quantunque l'oggetto sia mal conservato, l'atteggiamento delle braccia a sostegno del capo, abituale nelle montanare per riposarsi di quel continuo star curve alla terra e i tratti energici del viso ridente, son ben quelli che conosciamo.

Nel *candeliere*, che è un òmero di bue profondamente scolpito, un fantasioso contadino di Mel, con la totale mancanza di senso storico degli incolti, ci racconta la fuga della Sacra Famiglia in Egitto. Ma non può attraversare i deserti biblici quella sua vergine così madre e così montanara colla sua pezzola da festa in capo. Se attraversasse un deserto come avrebbe fatto l'artista a piazzarci l'albero col bel picchio verde in atto di becchettar le cortecce, che sghignazzava nel castagneto di casa?

La Sacra Famiglia invece di deserti traverserà i luoghi che fan più paura al montanaro: le selve fitte e buie che la sua fantasia sa popolare di frutti e di animali strani. E la vergine non si stupirà di incontrar sulla sua strada un cacciatore in costume tirolese che punta contro il capriolo nientedimeno che un autentico fucile.

La *tabacchiera* porta uccelli che beccano al naturale e sul verso e nei lati figurazioni sacre con gesti tradizionali nell'iconografia cristiana: c'è la Vergine a mani giunte, fiancheggiata dagli angeli custodi, a volo; c'è un santo colla mano sul petto nell'atto del « *Domine, non sum dignus* ».

Nella *maschera carnevalesca* l'artista con una macabra modellatura ha caratterizzato

così fortemente il riso ebete e feroce del vecchio bevitore di sgnappa, da non maravigliare che la maschera abbia terrorizzato parecchie generazioni di ragazzi sospirolesi.

Infine, talento architettonico originale e nettamente alpino dimostrano il giogo e i portacoti. Ci si ritrova la semplice e grave linea di certi *tabià* delle alte e di certi focolari.

I *codèr* o *portacoti* sono l'oggetto più indispensabile nella regione dei prati. La falce perde il filo e non si sa dove posare la cote. Se si posa, ci passan sopra le limacce e non attacca più bene. Se ne trovano dunque di tutte le forme, a cominciare dal semplice corno di bove. Ma la forma non è indifferente per il falciatore che deve portarlo tutto il giorno appeso alla cintola e sbatterlo violentemente con lo slancio del corpo a ogni falciata, nella stagione febbrile dei fieni che se sei un uomo falci da stella a stella finchè tutta l'erba non sia coricata.

Quando il codèr è troppo pesante stanca: ed ecco la necessità della sfaccettatura. Quando è troppo rigido batte e ammacca colla punta: ed ecco la necessità di curvarne la punta all'infuori. Ma anche mantenendogli questi due requisiti, che bella varietà di forme e di stile! Ecco il romantico preoccupato dell'effetto, che trascura volentieri la forma pur di poterci inserir comodamente l' immagine impressionante della vipera insidiosa. Ecco invece il classico sobrio che scarnisce più che può il legno e dalla stessa forma necessaria ricava la bellezza calcolandone le facce, misurando e accarezzando col coltello l'aggettatura degli orli e dei bordi, con nuda e saggia simmetria.

Il *giogo* stupisce per l'armonia delle proporzioni, il rapporto tra le parti, il ritmo della decorazione — sopra tutto se teniamo conto che il bifolco doveva averlo completo nella fantasia per tirarlo fuori a colpi d'ascia dal tronco del noce abbattuto.

Dividendolo longitudinalmente per metà diventa un giogo comune. Alle estremità dei due archi che poggian sul collo degli animali si attaccano le giuntoie da passar sotto la giogaia; al centro (ai lati dell'immagine di S. Antonio) le catene per incavicchiare il timone del carro o dell'aratro. Tutta la soprastruttura è dunque decorativa. Ma è congnegnata con tale necessario rapporto alla prima, che ogni altro giogo sembra imperfetto a chi abbia fatto l'occhio a questo.

I vuoti son tutti utili, oltrechè decorativi: l'artista, forato con due perni di ferro lo spesso massello, ha fissato con dadi le giuntoie nei due vani sfumati a forma di cuore e negli altri due tondi; le profonde incisioni ai lati dell'immagine, mentre gli servivano a assicurare l'attacco del traino più pesante gli suggerivano naturalmente il movimento decorativo delle corna lunate che ora si appaiano e ora divergono proprio come quelle degli animali che si dondolano camminando aggiogati. Di aggiunto non vi è che la poesia: le due frondette ornamentali che cantano in cima all'arnese.

Un'ultima finezza: dopo tanto lavoro il verso del giogo poteva esser lasciato rustico e cieco; invece, esso ripete nel verso, appena un po' più sommari, gli ornamenti della facciata. Altrimenti sarebbe stato per il pubblico, mentre ne deve godere il lavoratore che sta dietro, al suo posto di attenzione e di fatica.

C'è qui fusione perfetta della bellezza

UN BASTONE DI NOCE CON UNA TORTORA
(VALLE D'ALPAGO).

colla bontà. Non è soltanto un bel giogo degno di offrire il miglior paio di bovi alla guardia del santo protettore, è un buon giogo benemerito del lavoro dell'uomo.

E fu quasi una cattiva azione persuadere il bifolco a toglierlo di sul collo dei suoi collaboratori.

* * *

Cose interessanti insomma e alcune belle e dobbiamo rallegrarci che l'arte paesana dalle botteghe degli antiquari e dalle collezioni degli amatori sia stata recentemente promossa alla dignità di Musei. Troppo siam rimasti addietro agli stranieri nel valutare questi simpatici segni della genialità popolare. Tra i popoli d'Europa l'italiano per la felice varietà della sua terra, per la finezza della sua natura, per lo splendore della sua civiltà, per il suo stesso ritardo a entrar nella società meccanica e manifatturiera, è quello che si è serbato più a lungo artigiano originale e anche adesso è il meno « classe proletaria » che esista. Da quei gran signori che fummo in arte abbiam disprezzato le briciole. Raccogliamo, ma non esageriamo.

L'anima moderna artificiosissima e ce-

TABACCHIERA IN LEGNO (FAMIGLIA TRICHÈS - TISOI DI BELLUNO).

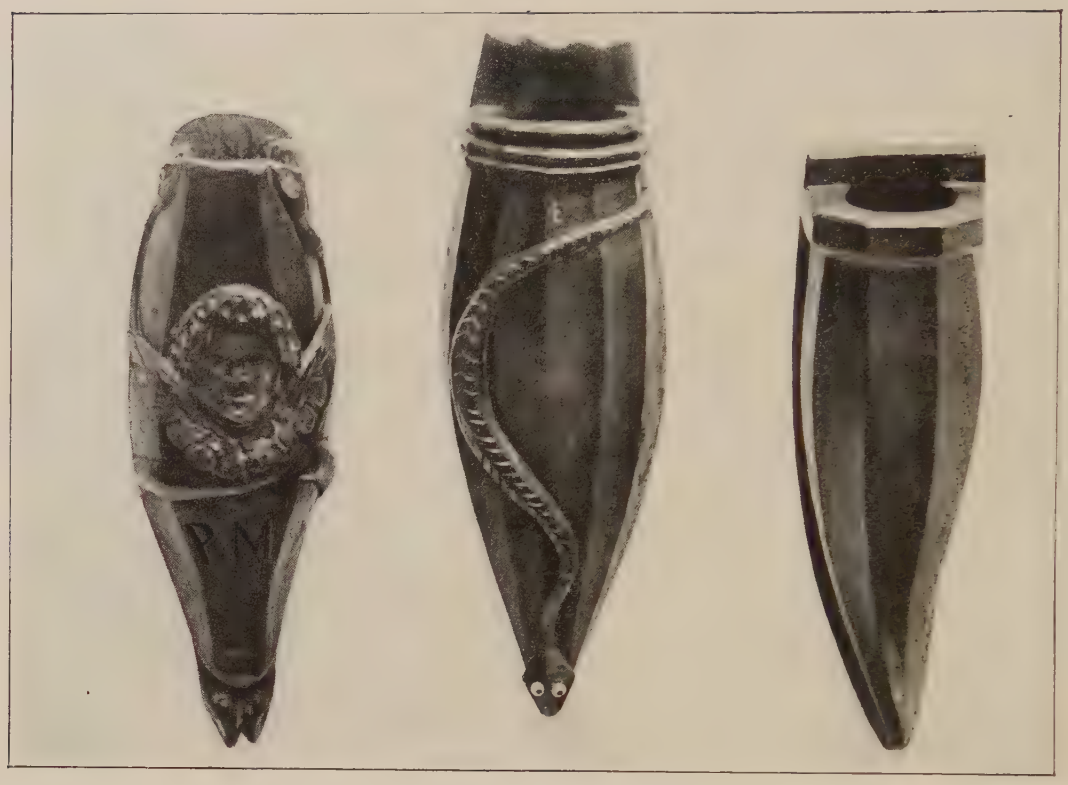
rebrale, in parte per sete sincera di rifarsi natura e vita, in parte per l'influenza di certe teorie filosofiche che danno all'arte il regno dell'incoscienza per riservar quello dell'intelletto alla filosofia, è portata a esagerare l'elemento intuitivo dell'arte e quando parla di quella paesana fantastica di una primitività creatrice che la campagna avrebbe mantenuto più a lungo della città e alla quale bisognerebbe guardare per un rinnovamento dell'arte, sopratutto decorativa. Mentre il paesano ha sempre aspettato la luce dalla città e dalla montagna soltanto i temporali, il cittadino giura che la città è buia e che dalla montagna viene la nuova illuminazione.

Lasciamo andare che se anche quest'arte fosse tutta primitiva, colla sua debolezza dipendente da vera debolezza, colla sua ignoranza dipendente da vera ignoranza, colla sua ingenuità dipendente da vera ingenuità, noi che primitivi non siamo, ma semmai corrottissimi e disincantati, diventeremmo falsificatori imitandola, nè più nè meno di quei tirolesi che vestono il costume regionale quando cominciano ad arrivare i primi forestieri.

Ma quest'arte non è primitiva che in parte e noi raccogliendola con quel preconcetto romantico e antistorico della primitività, raccoglieremmo e ordineremmo male. La nostra tesi ci porterebbe a preferire quel ch'è più selvatico e barbaro a danno di quel che è più bello e ragionato e troppo tardi finiremmo per accorgerci che quel che è primitivo in quest'arte spesso non è bello e che quel ch'è bello non è primitivo.

In realtà anche quest'arte così remota e isolata ha seguito, sia pure con ritardo e alla lontana, tutte le vicende dell'arte colta; ha cominciato come tutta l'arte coll'essere religiosa e pedagogica, di rado e a sua insaputa, com'è naturale tra gente la cui esistenza è tutta assorbita da cure materiali, si è sollevata alla bellezza pura e quando la macchina ha ucciso l'artigianato e la

CANDELIERE D'OSSO DA ICONE SCOLPITO DA UN CONTADINO DI MEL (BELLUNO) RAPPRESENTANTE LA FUGA DELLA SACRA FAMIGLIA.



TRE CODÈR DI NOCE (PORTACOTI) (VALLE DI ZOLDO - VALLE D'ALPAGO - TISOI DI BELLUNO).

decorazione che l'avevano incoraggiata, mentre l'arte colta si salvava nella pericolosa solitudine della fantasia individuale, è morta per mancanza di coscienza e di esempi che potesse capire.

Seguiamo questo cammino.

Non è per un bisogno di bellezza che il paesano comincia a diventare artista, ma piuttosto per un bisogno pratico e religioso. Pratico: nella montagna le bestie, che son la ricchezza, si perdono e si confondono ai pascoli; le case rimangono aperte e vuote intere giornate, il burro si fa in comune. Di qui la necessità di intagliare i collari degli animali, gli arnesi e gli stampi per identificare la roba propria. Quando non si sa scrivere, l'ornato equivale alla cifra: più è complicato e bello e più è sicuro che non si potrà contraffare.

Religioso: il montanaro vive in mezzo ai pericoli: la valanga, il fulmine, l'inondazione, la cascata di pietre, la montagna tutta che prima della conquista alpinistica (che per le Dolomiti va dal 1857 — scalata del Pelmo — all'84: Croda da Lago) gli mette terrore perchè la crede popolata da spiriti malvagi e inaccessibile ai mortali.

Qual miglior garanzia contro tutti i pericoli che marcar le sue cose coi segni del più forte e più buono tra gli spiriti superiori che è il Dio cristiano, compagno dell'uomo? Il suo cuore trafitto, la sua croce, le sue cifre IHS, ricorrendo dalla pietra di fondazione della casa a tutti gli arnesi, li con-

TRE COLLARI DA CAPRE (ALPAGO).

fidano alla sua protezione e impegnano la sua bontà e la sua potenza al patrocinio.

Se rievoco lo spirito di corpo quasi mistico degli alpini, non posso dare diversa origine agli anelli di guerra che celebrano l'aquila e la stella alpina, segni del valore e della fratellanza del corpo che deve proteggere e assistere tutti i suoi.

A questo sentimento religioso si sposa presto un po' di bellezza, ma non sappiamo in quanta parte primitiva. È vero che la montagna non ha Accademie di Belle Arti, ma un educatore bravissimo è salito a insegnarci bellezza col metodo oggettivo fin dall'antichità più remota: è la Chiesa.

Per rustica che sia, la Chiesa avrà sempre un capitello, una volticina a crocèra, un campanile, forme ammirevoli e nobilissime per il montanaro che abita una capanna di legname col pavimento di terra battuta. Per povera che sia, la cappella avrà le sue immagini, i suoi arredi del culto, i suoi messali.

Ed ecco il montanaro imitare le celle del campanile nel puntale delle sue rocche, incidere sugli stampi del burro i caratteri romani della lapide o dell'antifonario, immaginare un codèr simile al pulpito e provarsi a copiare i santi, sia per il suo altare domestico, che per offrirli alla Chiesa.

Sopravvengono i secoli in cui si sviluppa l'arte profana, nei palazzi, nelle ville, nei monumenti cittadini. Questa non ha più uno scopo magico e penitenziale; è l'arte

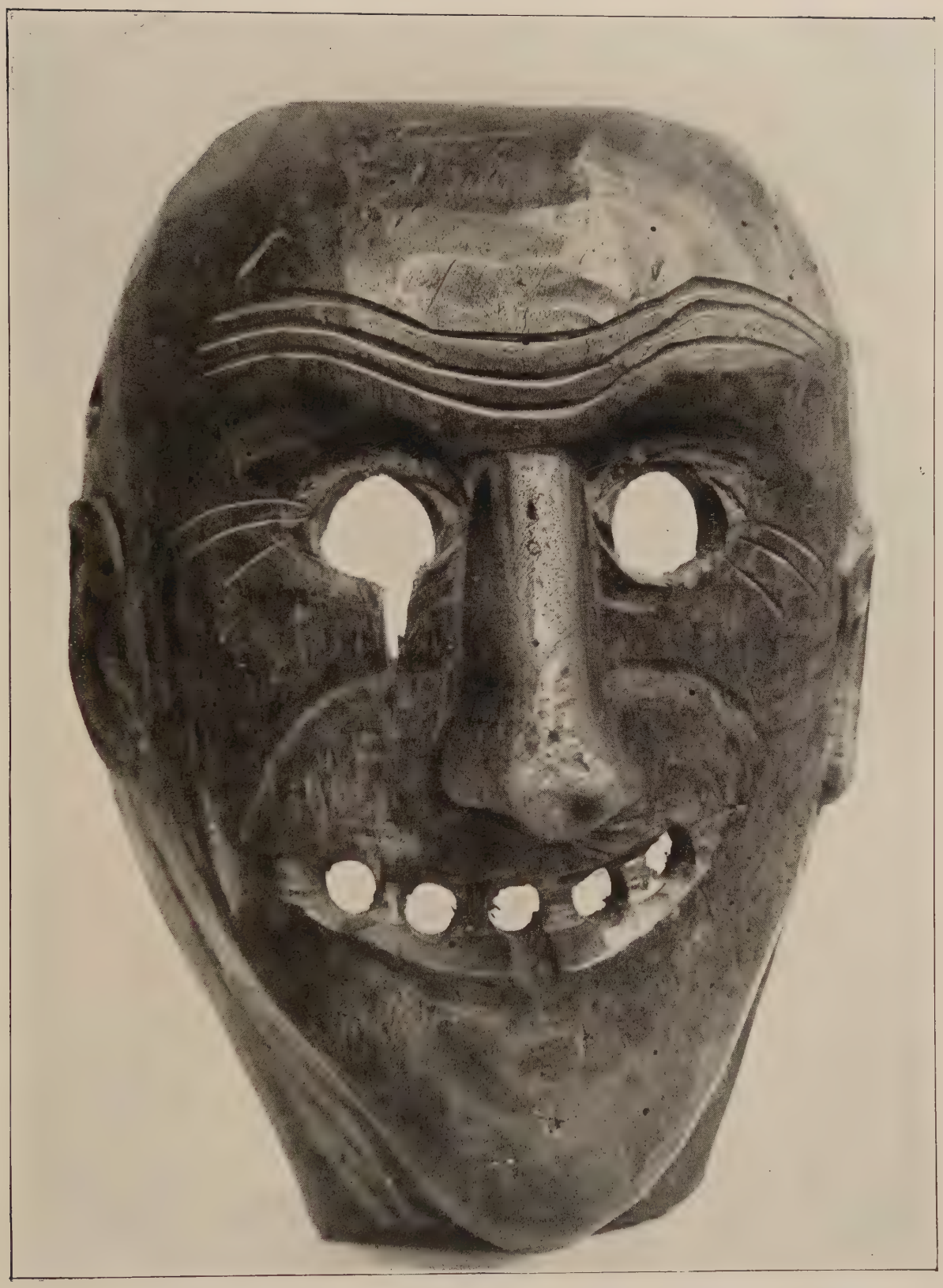
umanista che vuol raddolcire la vita portando la gioia della forma bella e la libertà della fantasia nell'abitazione, nel costume, nella pratica quotidiana. La sua suggestione sale fino alla montagna. Pensate che immenso richiamo di manodopera quei due secoli nei quali Venezia, Padova, Vicenza, Verona vogliono le case belle, rifinite nei minimi particolari da un artigianato provetto e buongustaio, e coprono di ville sontuose i colli del loro contado! Anche allora il montanaro doveva farsi emigrante quei sette od otto mesi all'anno che la montagna non lo nutre. E le comunicazioni tra le vallate e le splendide città della piana non erano così rare e difficili come immaginano i cercatori di primitivismo. C'erano anche nei secoli andati i pellegrinaggi e la milizia. E, quando mancavano ferrovie e rotabili, l'uomo si arrangiava. La Serenissima arraffava i legnami per i suoi barchi nel Cadore e nel Cansiglio e li riceveva per via d'acqua, montati in zattere che si disfacevano all'arrivo in laguna. Nel Cordevole, che non è navigabile, le lunghe taglie scorzate fluitavano in libertà ai tempi di piena, inseguite sulla riva dai boscaioli che con ferri uncinati (*anghièr*) le disincagliavano e sospingevano fino alla confluenza col Piave. Come ora la manodopera montanara è richiesta per i forni, le condutture elettriche, le caldaie, allora era richiesta per le facciate, le colonne, il mobilio.

Chi dal portacoti era capace di salire al capitello fiorito, riusciva a fissarsi in città, a passare artigiano stabile in lavori che a volte duravano tutta la vita. I migliori ci son rimasti, perchè la miseria è il più sicuro pungolo del genio. Ed era un progresso maraviglioso, un vero salto di classe per il povero scarpone solito a fermarsi smarrito sulla piazza dei centri di emigrazione per aspettare che il locatore di mano d'opera gli mettesse la mano sulla spalla.

Non può stupire, dunque, che abbia guardato, e studiato avidamente i modelli di quella bellezza tanto apprezzata e ricompensata. E che la sua vergine attenzione e l'amor proprio che vi si congiungeva abbian destato in lui il gusto per la finezza del lavoro e quello stesso bisogno di ingentilire le sue cose di uso corrente che era la legge dei cittadini. Già non era possibile altrimenti. È la moda. Ormai non si trova che roba ornata a andar a comprare dall'artigiano. Quelle *robe de ciesa* che abbiam visto ricercate dai mercanti ebrei su per le valli han la stessa origine dei miei arnesi e centanni fa erano robe comuni; l'unica differenza è che quelle son lavori di artigiani specializzati, mentre questi rappresentano la commossa aspirazione verso la bellezza del più rustico montanaro.

Finchè la legge della città fu l'arte anche la montagna cercò l'arte.

Ma venne il giorno che la città, avendo scoperto le macchine si convertì ai comodi: la sua legge divenne praticità, rapidità, moltiplicazione. La montagna non potè che tenerle dietro. La montagna riconobbe superiore la nuova legge cittadina che sembrava volesse abolir la fatica: ai mercanti che salirono coi primi tessuti a macchina dette volentieri in cambio i suoi preziosi tessuti a mano; rinunziò senza rimpianto al costume; barattò i suoi mobili scolpiti con roba qualunque, purchè nuova, senza tener nessun conto del lavoro, finchè il troppo zelo della città negli acquisti non l'ebbe insospettita.



MASCHERA CARNEVALESCA DI NOCE (FAMIGLIA DELL'ALPINO VIEL ANGELO DA SOSPIROLO).

Praticamente nulla impediva al montanaro moderno di seguitar nella tradizione antica, se l'arte fosse stata per lui un bisogno primitivo: ora come allora è a casa inoperoso quei quattro mesi di letargo invernale nei quali si dedicava all'arte; la legge della montagna è poco cambiata.

Ma è cambiata la legge della città ove emigra; a questa sua attività è venuto a mancare il compenso, l'esempio, e il significato. Attraverso l'utilità era arrivato alla bellezza. Ora che la bellezza sembra inutile, gli parrebbe ridicolo spenderci il suo lavoro. Se scolpirà una rocca sceglierà il legno più tenero per fare più presto; falciatore, appenderà alla cintola il corno della vacca sinistrata; fidanzato, acquisterà il baule che si può spedire, invece del pesante cassone nuziale; devoto, offrirà alla Chiesa un candeliere nichelato; muratore, regolerà la forma della casa sulla lunghezza delle longarine.

L'arte paesana coll'avvento della macchina è morta. Dove dura più a lungo è per sopravvivenza attribuibile a isolamento locale.

Quelli che raccogliamo oggi sono i resti dell'epoca dell'artigianato individualista durato più a lungo nella campagna conservatrice e separata, che nella città aperta a ogni influenza novatrice.

Se c'è un'arte lontana dalle teoriche primitive che van cercando i modernissimi per rinsanguar l'arte pura è proprio questa servizievole, logica e pedestre arte paesana.

* * *

Non è dunque un'insegnamento formale che può venirci dall'arte rustica, ma piuttosto un'amara conclusione umana e un insegnamento sociale.

È esistita a poca distanza da noi, un'umanità molto diversa dalla presente. Era un'umanità in cui la finezza dell'opera costituiva la gloria del povero e la sua speranza di salire. Allora il popolo oltre la legge politica prendeva dalla città una legge di bellezza: il gusto della forma e della poesia. Era il nostro popolo che cantava le ottave del Tasso, che componeva in terzine pur essendo analfabeta, che invece di sabotare gli arnesi maledetti della fatica, li ornava come mezzi di redenzione — quali sono difatti — dal vizio e dalla noia. Il suo benefico contagio si era allargato nella campagna e aveva fatto palpitare alla bellezza fin l'ultimo mandriano delle cime.

Noi che ci vantiamo della nostra democrazia! Forse mai l'arte è stata così poco popolare come ora. E non è stato senza conseguenze morali profonde questo allontanamento dell'arte dalla vita in un popolo come l'italiano, portato a vedere il bene quasi soltanto sotto l'aspetto estetico: del limite, della grazia, dell'armonia.

Ma quando le classi dominanti, più affrancate dal bisogno materiale, tendono alla ricchezza come all'unico bene, perchè il popolo, che del bisogno materiale è più schiavo, avrebbe dovuto restar fedele alla poesia?

Al ventre d'oro dell'industriale fa riscontro il ventre di ferro del lavoratore.

* * *

Senonchè il divorzio tra la bellezza e la fatica, ha distrutto la gioia del lavoro. Ogni giorno che passa il popolo dei lavoratori perde qualche altra qualità di gusto e di fattura e il suo lavoro diventa più infelice. E perchè infelice irrequieto.

Bisogna dirlo chiaramente: è naturale che chi attende a un lavoro senza gioia chieda il massimo compenso possibile; finchè l'industria rigetterà dai suoi opifici l'arte, è naturale e legittima la tendenza operaia all'uguaglianza delle paghe.

Infatti: l'operosità nella bottega artigiana aveva la sua provocazione: la gara all'opera più perfetta. La disuguaglianza di trattamento economico aveva la sua giustificazione di alto valore spirituale e persuasiva per tutti: la capacità di un lavoro più fine. Invece l'operosità e l'autorità nella fabbrica, son, per lo più, fondate su qualità inferiori: la quantità del lavoro e l'assiduità, doti poliziesche e materiali di cui ognuno si sente più o meno capace, anche se non le vuol esercitare perchè avvilenti e negative.

E almeno del divorzio tra la bellezza e il lavoro si fosse avvantaggiata la così detta arte pura! Ma è avvenuto il contrario: è avvenuto — salvo i pochi grandissimi — che anche quest'arte, esiliata dal sano terreno della comune umanità, è andata facendosi sempre più cerebrale, incomprensibile e vuota, giostra dei sensi senza stile e senza emozione, riservata alla stitica notorietà dei raffinati. L'arte decorativa, assorbendo e utilizzando tutte le mezze genialità, compiva infatti anche una funzione sociale: dava lavoro all'immensa falange dei mediocri che, impotenti a creare il bello, ma disoccupati, accrescono ora la confusione teorizzando coi quadri e colle statue sul nuovo. L' arte sciolta dall' utilità e dall' idea doveva fatalmente asservirsi al capriccio individuale.

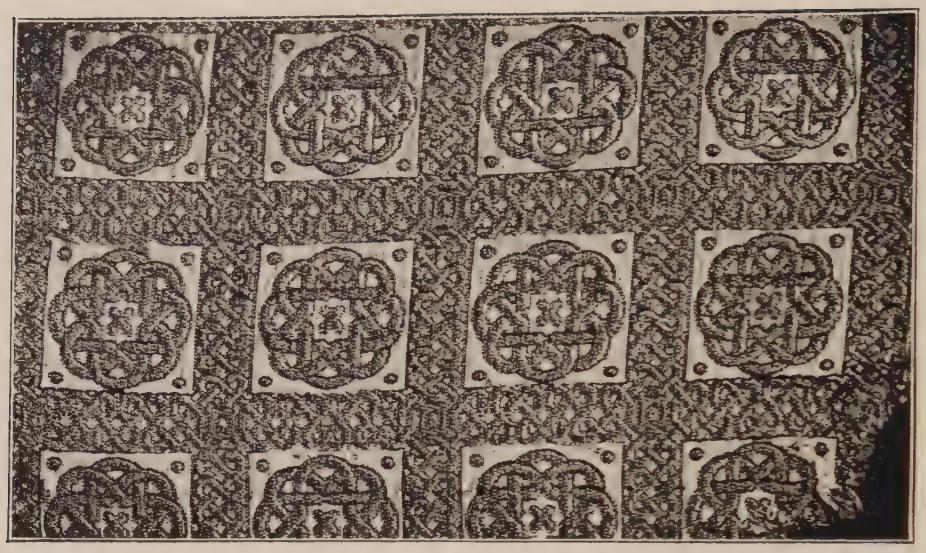
Eccoci, dunque, alla ragione profonda della simpatia moderna per l'arte paesana. È un principio di ritorno dalla cosidetta arte *pura* all'arte *umana*. Ma sarebbe sterile nostalgia tentar la risurrezione dell'arte paesana per far della vita. L'arte che nasce soltanto dall'arte è decadenza e snobismo.

Se noi vivessimo con umile religione la nostra vita attuale nelle sue piccole case, nei banchi delle scuole aperte a ogni ingegno, negli arredi dei suoi servizi comuni, quella stessa macchina che ha distrutto la bellezza sarebbe, anzi, capace di creare una bellezza per tutti, che si accompagnerebbe a ogni vita.

Dalla riconciliazione dell'industria coll'arte nascerebbe una bellezza nuova. Dalla città spiritualizzata splenderebbe anche sulla campagna una nuova luce.

PIETRO JAHIER.

ANELLI DI GUERRA (ALLUMINIO DI PROIETTILI NEMICI O DI OCCHIALI DA NEVE) SCOLPITI DA ALPINI DELLE MONTAGNE BELLUNESI (7° REGG.) CON LA STELLA E L'AQUILA ALPINA.



TESSUTO ISPANO-MORESCO - SEC. XIII.
(Roma - Coll. Giorgio Sangiorgi).

ORO TESSILE

Dell'oro applicato al ricamo e intessuto nelle vestimenta, fin dai tempi biblici, ricchissime si dimostrano le fonti letterarie con accenni e specifiche menzioni; e l'argomento precipuo per la storia del lusso, già possiede una sua bibliografia, in gran parte filologica, intenta a ricostruire, con l'aiuto degli etimi, la ragione tecnica dell'eco di tanti remoti splendori. Ma se gli effimeri tessuti, dai maggiori abissi del tempo non son potuti giungere a noi nella loro integrità, a risparmiarci il dubbioso lavoro d'ipotesi, non mancano però le incorrotte vestigia tombali di oro tessile, sufficienti a svelare alcuni segreti pratici di Penelope arcaica. Si conosce per esse, che le tuniche dei Greci e degli Etruschi recavano talvolta bratteole impresse con vaghi ornati, meduse marine, farfalle, libellule, ed ogni insetto appropriato al palpito dei veli; sappiamo pure che il prezioso metallo non consentendo la filatura, si batteva in sottili strisce laminari, onde, unito alla seta, piegavasi ai vanitosi capricci di Aracne palatina, forse nella stessa guisa primitiva, d'alterno intreccio con un cordoncino, documentataci dagli avanzi sepolcrali longobardi di Castel Trosino. Appunto nella prima età di mezzo, l'oro comincia a divenire più docile al telaio, perchè si trovò il modo di aumentargli la resistenza avvolgendolo a mo' di spira intorno a un filo di cotone o di altra materia tessile; ma non ancora in questa nuova forma volle ubbidire a tutte le esigenze tecniche ed economiche della tessitura corrente, tanto che rimase ancora raro privilegio di pochi, e si usò in preferenza nelle pazienti opere d'ago e di arazzo, rappresentanti le vecchie tradizioni occidentali, come si può scorgere, fra gli esempî più ovvî, nel cosidetto « Velo di Classe ».

Appare la prima volta impiegato nei tes-

TESSUTO ISPANO-MORESCO - SEC. XIII.
(Roma - Coll. Giorgio Sangiorgi).

suti propriamente detti, fatti al telaio orizzontale, di nuovo in forma lamellare, ma irrobustito e reso più tenace al gioco della spola e del pettine, mediante una fodera membranacea. Questa innovazione che profuse all'arte tessile facili fulgori, si deve per certo all'Oriente estremo; ove infatti vigono tuttavia gli stessi procedimenti, che, non più nascosti all'analisi tecnica, ci offrono palesi i drappi antichi. Ma l'oro tessile cinese, nonchè membranaceo, è invece papirifero, ossia di carta serica, dorata da un lato con foglio d'oro, mediante un mordente, e tagliata in sottili strisce, talvolta girate a un'anima di lino che le rende filiformi. Pure in Occidente, sebben più di rado, intorno al duecento, avvertiamo nei broccati la presenza dell'oro cartaceo, forse importato per le vie attivate dal commercio romano e percorse dai mercanti di seta prima che da noi se ne conoscesse l'industria. A tali rapporti devonsi pure gli esotici influssi stilistici avvertiti dallo Strzygowski nelle porpore egiziane, e manifesti poi per chiari segni nei

drappi di Palermo del periodo aureo fridericiano.

Varî e diffusi furono nelle regioni mediterranee i centri della tessitura, e complicato l'intrecciarsi dei loro prodotti, trasformantisi nel mutuo scambio stilistico delle competizioni commerciali; nondimeno le celebri fabbriche poterono mantenere in gran parte i proprî caratteri d'origine, massime nei riguardi tecnici. Quelle arabesche, ad esempio, si distinguono appunto per il particolare oro membranaceo; mentre nei tessuti d'origine bizantina esso appare in genere assai raro, e la sua specie vi rimane integralmente metallica come nelle antiche acupitture latine.

L'uso più frequente dell'oro laminare si afferma nei prodotti siculo-arabi fra il 1100 e il duecento: mentre nel secolo seguente è più comune il filiforme, ottenuto avvolgendo a mo' di spira, intorno a un filo, strisciette di membrana dorata. Le stoffe lucchesine son tutte broccate di questa specie d'oro, che era allora la più ricercata in Italia. Nella nota delle spese fatte nel 1721 per un paliotto per l'Abazia di Westminster è ricordata l'operazione del tagliare le membrane dorate in listini da filarsi: «Et in operacione dicti auri, et scissura et filatura ejusdem, IIIj l.; XIII s. » [1].

La conoscenza tecnica di codesto oro tessile agevola la comprensione del probabile significato della parola *orpello*, dal latino *auri pellis*, o pelle dorata, che, usata nel modo indicato, dava anche il nome al filo ottenutone: « Hanno supplicato alla prefata Altezza Serenissima, che si probisca tale orpello tagliato e filato ad uso d'oro, acciò non se possino fare trine, nè frange, nè altri lavori » [2]. Onde chiara risulta la similitudine del poeta fiorentino Allegri: « Avete voi finissimi capelli - Che paion tanti orpelli ». Estinta la produzione di tal sorta d'oro, ne rimase vivo il nome a significare ogni aurea apparenza, e in senso traslato ebbe valore di finzione.

L'arginpello era dunque filo di pelle argentata, di cui si hanno comuni esempî, massime tra i drappi del trecento. L'orpello e l'arginpello si usava filare *in accia* o *sull'accia* che era filo di canepa o di lino: *accia alba ad filandum aurum* [3]

Negli antichi inventari liturgici è spesso fatta menzione d'oro di Cipro, di Colonia e di Bologna, che certamente era membranaceo e ne variava il nome solo dalla qualità. Da un trattato del sec. XV su « L'Arte della Seta in Firenze » [4] ne apprendiamo la graduatoria dal prezzo diverso dei broccati che lo contengono:

Una cappella d'imperiale d'oro di Bologna	*la libra*	*L. 40*
Una cappella d'imperiale di Cologna	*la libra*	*L. 50*
Una cappella d'oro di Cipro	*la libra*	*L. 60*

« L'oro di Bologna riluce e fa vergogna »: è quello falso, che costa meno: e ancora si riconosce perchè lo troviamo annerito dal tempo nei tessuti andanti. L'oro di Colonia, il mediocre, era forse quello stesso che caratterizza i tipici stoloni renani con emblemi ed iscrizioni sacre, in stile gotico. L'oro di Cipro, il migliore, supponiamo sia il papirifero, sottilissimo, che illumina d'incorrotto splendore i più preziosi tessuti arabi.

Collo schiudersi del secolo XV, l'uso dell'oro membranaceo si fa sempre più raro, e, peggiorando la qualità, cede il posto a quel-

BROCCATO ISPANO-MORESCO
PROVENIENTE DALLA CATTE-
DRALE DI LERIDA.
(ROMA – COLL. GIORGIO SANGIORGI

lo metallico, che ebbe larghissima applicazione nei velluti fiorentini di questo periodo: infatti sono rarissimi in Italia quelli con oro animale, e solo in Ispagna se ne riscontra la sporadica presenza fino anche al primo 600.

L'oro metallico, di cui parliamo, era ottenuto da un filo d'argento dorato, schiacciato e avvolto a spira nella solita guisa. Questa poi rimase la specie definitiva, ancora in vita, mentre l'altra sopravvisse per inerzia fino al secolo XVI, confinata negli stoloni e fregi figurati dell'ultima decadenza della « Arte di Porta Santa Maria », vinta dalle nuove manifatture di Venezia e di Milano, più pronte ad accogliere i beneficî di ogni innovazione tecnica.

Questi brevi cenni riassuntivi dimostrano quanto vantaggio offra il metodo analitico, nel discernere e classificare gli antichi tessuti, che traggono così spesso in inganno per le false analogie formali dei loro ornati; perocchè nessun'arte quanto questa offre motivi varî ed ambigui per lo stile e per la cronologia; nè valgono nello studiarli i raffronti con le forme proprie ad altre industrie: le quali, se pur coeve e geograficamente concentriche, per ragioni specifiche di commercio, di tecnica e di tradizione, non hanno parallelo lo sviluppo, nè comuni i dialetti ornamentali.

Mentre vediamo nelle cripte e nelle basiliche romaniche, pietrificati fra le volute dei capitelli e dei fregi i paurosi sogni bestiarî di qualche favoloso *fisiologus*, vivace e realistica si muove invece la fauna nei drappi di Palermo, quale solo in pittura la seppe animare poi Paolo Uccello e Vittore Pisano. Le industrie del medio evo eran chiuse come le caste sociali, e raramente le troviamo alleate, neppur se affini, come l'arte nostra e il ricamo che sono, per antagonismo diverse nello sviluppo stilistico. Com'è poi possibile una storia o una cronologia tessile basata sul solo raffronto dei disegni, quando abbiam esempi di motivi stereotipi per due o tre secoli con inapprezzabili varianti nelle varie edizioni?

Solo lo studio dei materiali e delle tecniche, applicato a quei monumenti di sicura datazione ed origine, ci può fornire i capisaldi di un sistema tecnico-analitico, ai quali ricorrere, come a vere pietre di paragone, senza dubbio di esser tratti in inganno. Allontanandoci dunque dal solo vecchio sistema delle classificazioni artificiali, mal fondate su pochi caratteri manifesti, presi arbitrariamente, e rifacendoci allo studio diretto dei tessuti, che quasi direi biologico, ci accorgiamo fra essi dell'esistenza di vere famiglie, classi e specie perfettamente differenziate per caratteri intrinseci. Abbiamo, per esempio, un ciclo di porpore egiziane, uscite dalle prime manifatture arabe, perfettamente omogeneo per la qualità della seta, dei colori e per la struttura tecnica; il quale viene costantemente diviso fra le più svariate fabbriche, per l'ingannevole varietà di motivi che reca.

Ancora esemplificando accenniamo a un ordine specifico di ricerche, consigliate dal nostro metodo. Nel menzionato trattato su « L'Arte della seta » sono stabilite le varie altezze dei teli operati nel quattrocento, secondo la qualità e il luogo di origine [5]: e ai dati metrici corrispondono esattamente le misure medie dei velluti fiorentini, più bassi di quelli veneziani, superati alla lor volta da quelli dell'Asia Minore, cosidetti di Scutari, che per altro si distinguono da

tipici difetti di fattura. Così pure dallo stesso trattato abbiamo l'elenco delle varie striature delle cimose in rapporto al colore dell'opera tessuta [6]: e pur questa convenzione ci risulta osservata esaminando le stoffe italiane; mentre invece quelle spagnuole hanno orli facilmente riconoscibili per la maggior larghezza e per le tinte diverse: onde si vede come non altrimenti potremmo distinguere la differente patria di certi velluti, pur simili nel disegno, quali i cesellati a foglie lobate contenenti le solite pigne fiorite.

Quest'ordine di osservazioni minime può condurre a quella sicura conoscenza della materia, che troppo spesso si vuol chiamare intuitiva, e che nel caso nostro rende agevole il giudicare un tessuto dal rovescio o da un frammento di pochi centimetri, prima ancora di conoscerne il disegno. Passiamo dunque dagli spunti metodici ad un saggio pratico.

Ebbi dalla Spagna cinque frammenti di stoffe broccate d'oro, che sebbene diverse nel disegno, mi apparvero per l'intonazione e per l'uniforme stato di perfetta conservazione di origine comune: seppi infatti poi che provenivano da due dalmatiche e un piviale, conservati nella Cattedrale di Lerida, e che figurarono nel 1908 all'Esposizione retrospettiva di Saragozza [7].

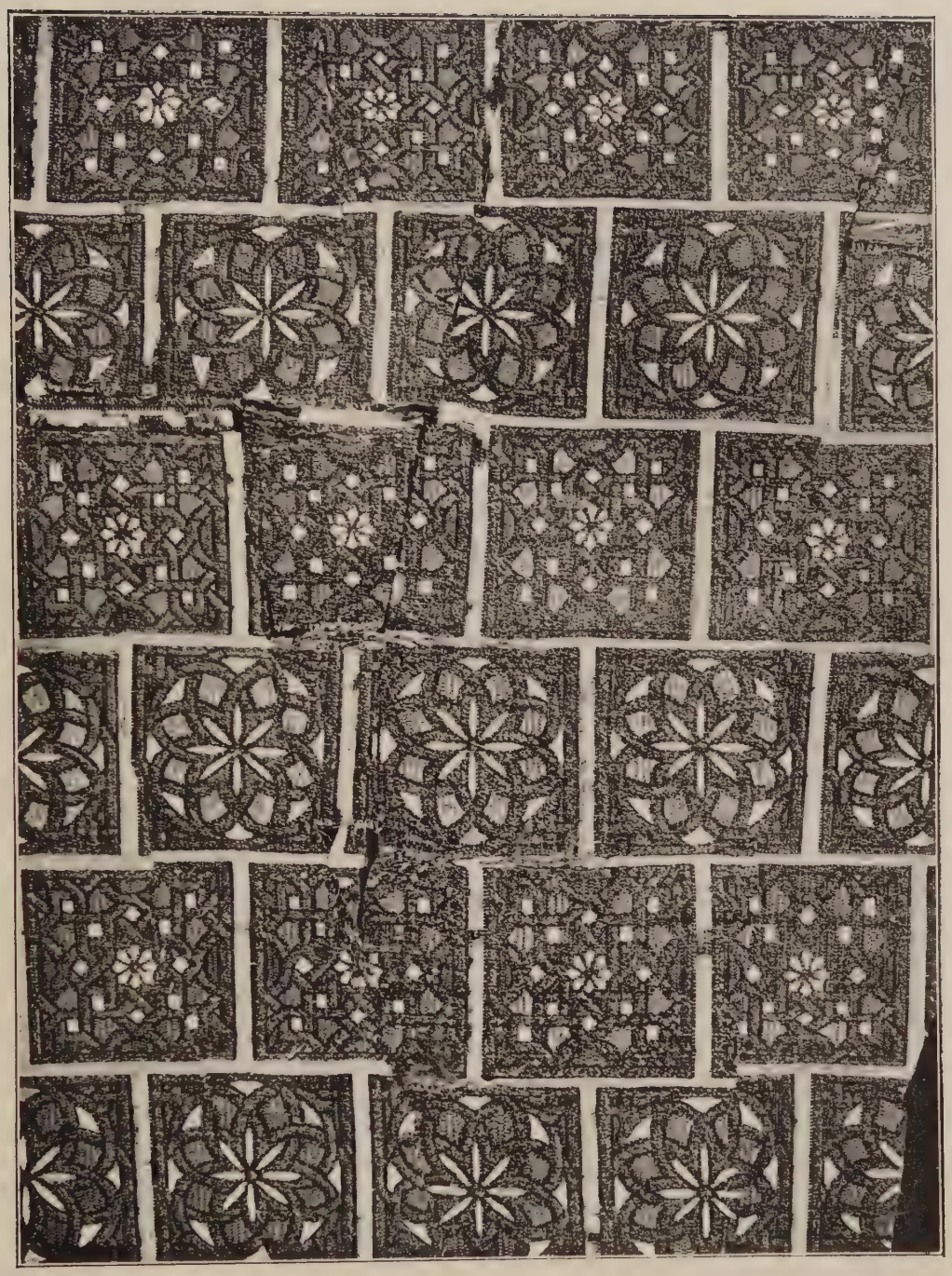
Il primo pezzo, per importanza, è una parte di « chrysoclavum » o fregio d'oro (*pag. 107*), lungo mm. 205 e alto 80, ornato in seta bianca a intrecci geometrici complicatissimi, fra cui spiccano note di azzurro, simili a zaffiri, in contrasto a toni di rosa pallido; un listino, in guisa di cordiglio annodato, lo separa da una zona scritta in rosso con caratteri esprimenti un'eulogia a qualche magnifico califfo, il cui nome è sottinteso per antonomasia: « Felicità, fortuna, grazia, forza. Felicità »... Segue gli auguri, di quando in quando, l'aggettivo comune « durevoli » [8]. Il frammento proviene da una delle due menzionate dalmatiche ov'era cucito, insieme ad altri pezzi, in guisa di « tabula » sul petto. In esso si distingue la qualità dell'opera, dovuta al telaio verticale, e analoga a quella degli arazzi copti, la cui tecnica passò agli arabi e fu mantenuta viva nei « tiraz », o manifatture di Stato; dalle quali uscirono meraviglie di pazienza e di gusto, come un altro famoso lembo aulico, fatto al tempo di Haron er-Rashid, conservato nel Museo Arabo di Cairo [9].

Il secondo, in ordine, è un piccolo rettangolo, di mm. 150 per 145, in seta celeste a scomparti quadri, intrecciati con un cordiglio d'oro, contenente rosette ornamentali (*pag. 104*). Proviene anche questo dalla stoffa di fondo delle due dalmatiche spagnuole.

Il terzo è un tassello di broccato di millimetri 150 per 140, ornato in azzurro e rosa da figure stellari con quadrupedi rampanti addossati (*pag. 105*). Era un rammendo applicato a una delle suddette tonacelle, proveniente da un altro paramento, forse andato distrutto o disperso.

Il quarto è un lembo, di mm. 210 per 220 del piviale, pure di Lerida: reca in oro e gemmei colori formelle quadre, distinte, in alterne zone orizzontali, da due tipi d'intrecci caleidoscopici (*pag. 111*).

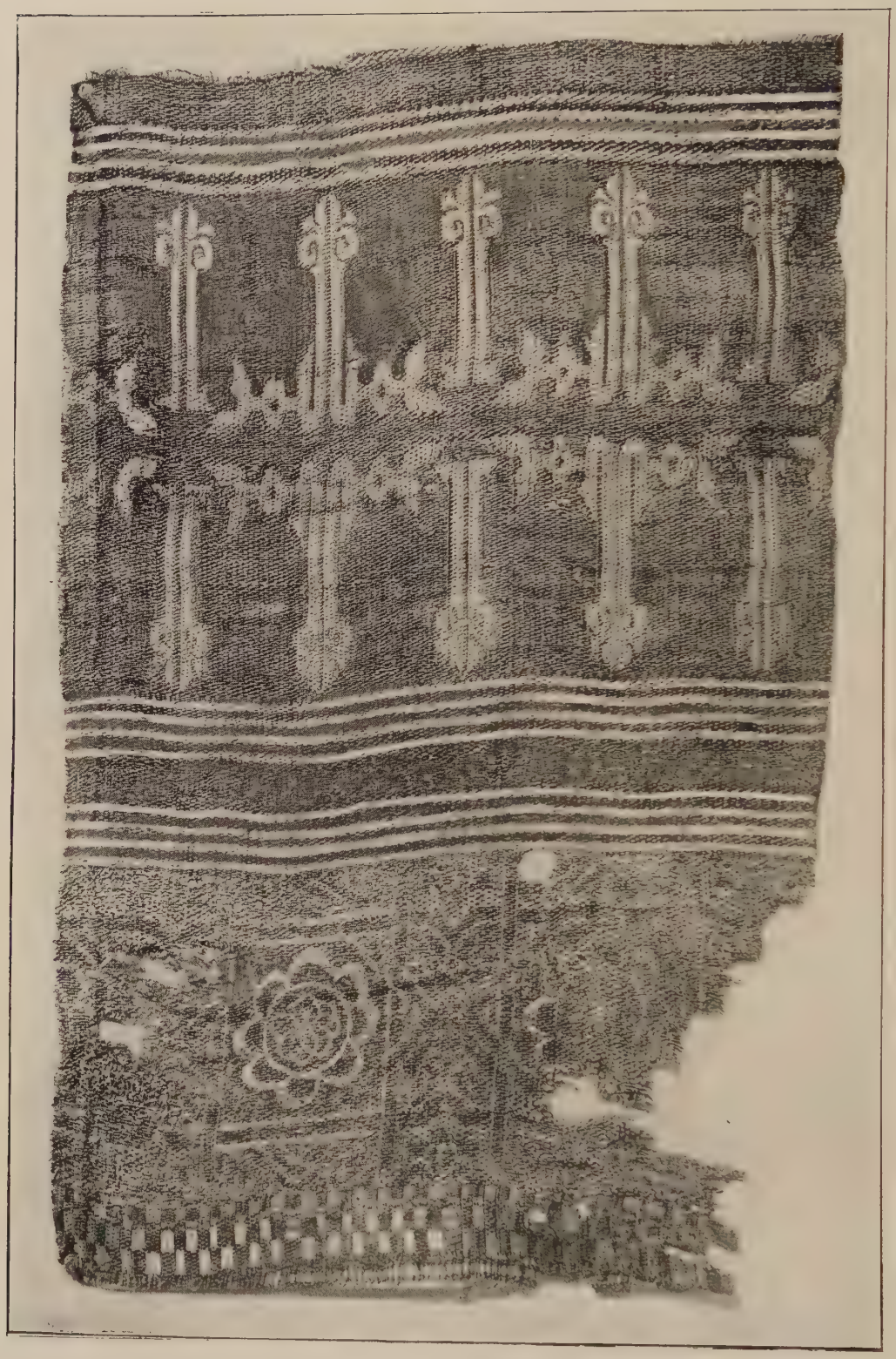
Il quinto frammento era un rattoppo del suddetto piviale, di mm. 190 per 45, in teletta d'oro, con residui di un fregio inscritto, di cui rimangono certi pinnacoli, che,



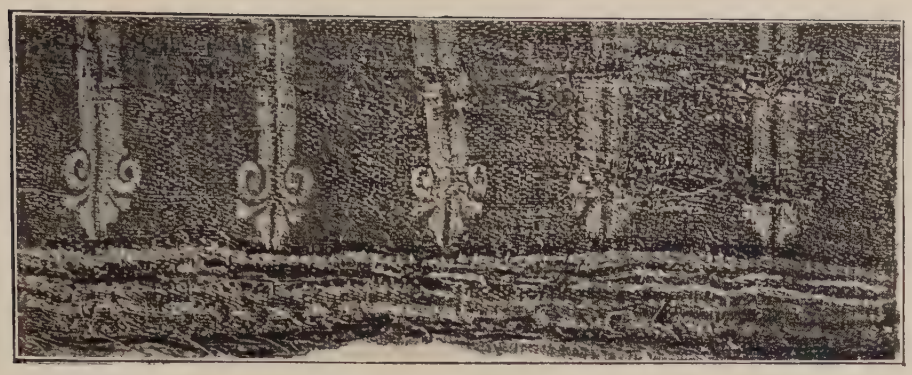
TESSUTO ISPANO-MORESCO - SEC. XIII.
(Roma - Coll. Giorgio Sangiorgi).

come vedremo, sono le aste maggiori di alcune lettere moresche (*pag. 113*).

Quest'ultimo brandello ci diè lume alla precisa identificazione cronologica dell'intera serie dei paramenti leridensi. Notammo infatti che esso, sebbene assai mutilo nel disegno, somigliava nelle parti superstiti a un altro maggior frammento di diversa pro-



BROCCATO PROVENIENTE DALLA TOMBA DEL-
L'INFANTE FILIPPO, FRATELLO DI ALFONSO X.
(Roma - Coll. Giorgio Sangiorgi).



BROCCATO ISPANO-MORESCO - SEC. XIII.
(Roma - Coll. Giorgio Sangiorgi).

venienza, ma di sicura data; il quale offre intero il fregio cufico, formato dalla solita parola « Allah » ripetuta in doppio ordine rovescio, sotto cui scorgesi una zona di ornati geometrici a rosette lobate (*pag 112*). Questo con altri pezzi, divisi barbaramente fra vari musei, faceva parte del manto dell'Infante Filippo, figlio di Ferdinando il Santo e fratello di Alfonso X, morto nel 1252, e sepolto con sua moglie Eleonora di Castro, a Villalcazar de Sirga, presso Palancia [10].

Come la tombale reliquia, data la provenienza, è meno conservata dell'altra sua simile, e l'oro ne appare un po' scurito, per accertarci di una supposta origine comune, intraprendemmo il confronto del filo papirifero nei due esemplari: e ci risultò perfettamente identico, e caratterizzato da un'anima foggiata da due fili di seta, uno giallo e l'altro rosso, avvolti a spira e coperti dalla solita pellicola aurea. Esteso l'esame agli altri broccati, con nostra sorpresa riscontrammo pure in ciascuno di essi l'istesso speciale filo, documentandoci così i sei pezzi di una unica manifattura, intrinsecamente accertata intorno alla metà del XIII secolo, in cui morì l'Infante Filippo.

Ecco come minimi lembi di remoti splendori, dispersi al vento dell'oblio, per vie diverse li ricongiunge idealmente nel tempo lo studio un sottil filo conduttore, illuminandoli della loro vera luce nativa.

GIORGIO SANGIORGI.

---

(1) ROCK, *Textiles Fabrics*, p. XXXV.

(2) *Bandi Fiorentini*, XXVIII.

(3) BINI, *I Lucchesi a Venezia*, p. 77.

(4) Pubblicato a cura di G. Gargiolli, ediz. Barbéra, 1868, p. 100.

(5) Cap. LXI. Uno statuto del 1514 ha pure disposizioni sull'altezza che devono avere i damaschi e i broccati. (M. MAGISTRETTI, *due inventari del Duomo di Milano del secolo XV*, in *Arch. St. Lomb.* 1909, pag. 285).

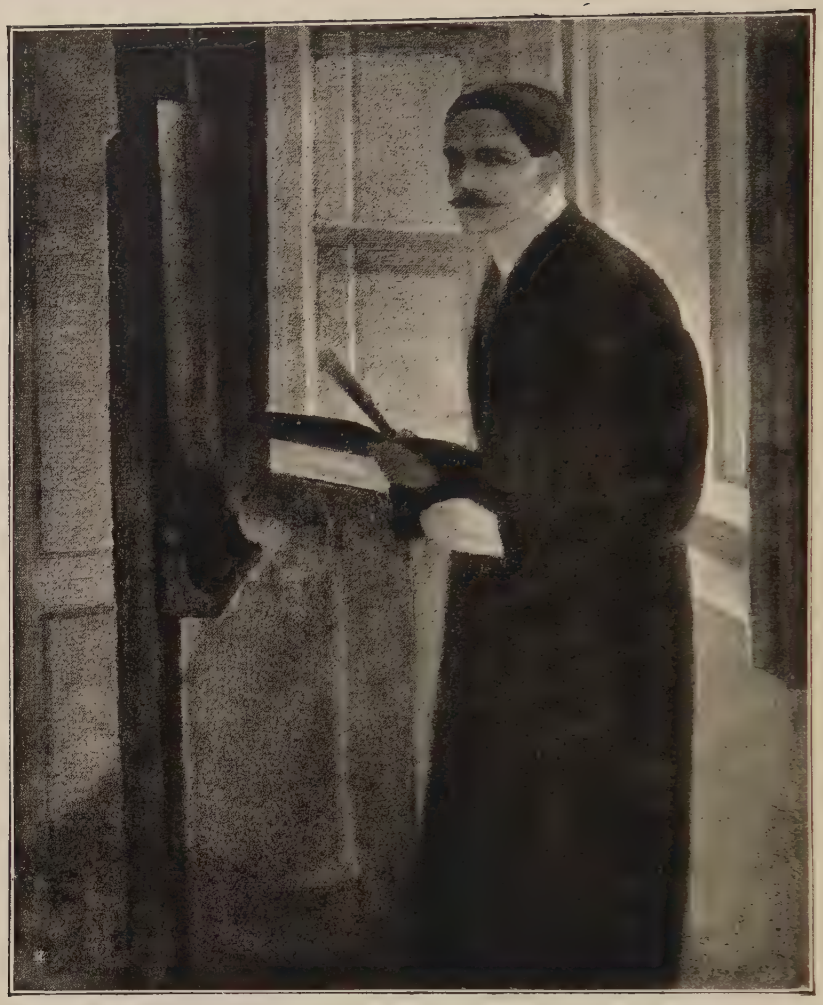
(6) Cap. XLIV.

(7) BERTAUX, *Exposition rétrospective de Saragosse*, Paris 1910, p. 171, pl. 46-47.

(8) Traduzione di Max van Berkem dall'esemplare di Lerida.

(9) ALY BEY BAHGAT, *Les manufactures d'étoffes en Égypte* (*Communication faite a l'Institut Égyptien dans la séance du 6 Avril 1903*). Un altro pezzo del tessuto di Lerida conservasi nel Museo di Lione ed è illustrato da Razy in *La Soierie de Lyon*, n. 9 - II Année).

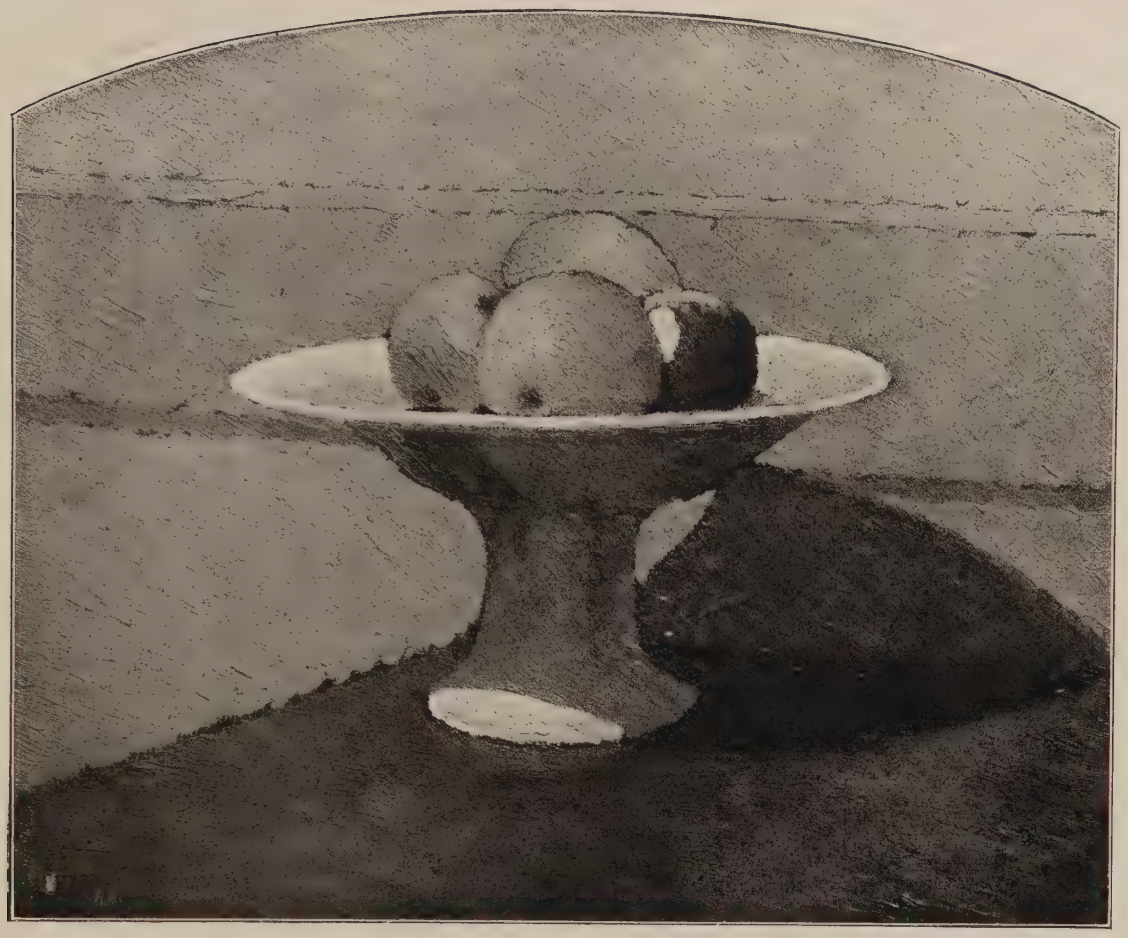
(10) F. SIMON Y NIETOS, *Los antiguos Campos goticos*. Madrid, 1895, n. 128, nota; R.. AMADOR DE LOS RIOS, *Restos del traje del Infante D. Felipe* (*Museo Español de Antiguedades*, T. IX. p. 104 e segg.) La parte maggiore del manto si trova nel Museo Archeologico di Madrid, e la sua analogia estrinseca con le stoffe di Lerida è stata pure avvertita dal Bertaux (Op. cit. p. 171).



GHIGLIA - AUTORITRATTO
(Propr. G. Sforni).

IL PITTORE OSCAR GHIGLIA

Sbaglia chi da lontano immagina i livornesi simili agli altri toscani. Livorno è il gran porto da dove nella Toscana agricola e casalinga, serrata tra Appennino e Maremma, entrano la curiosità dell'avventura, l'amore del rischio, la nostalgia del largo e le favole dell'ignoto. Livorno, come città di porto, è nata soltanto alla fine del cinquecento sotto Ferdinando primo de' Medici che tanto l'amava da chiamarla la sua dama; gente nova, oggi si direbbe americani, a confronto di senesi, fiorentini, lucchesi e aretini e dei loro secoli etruschi e romani. L'indulto che il novello Romolo emanò nel 1593 invitava, « levantini, ponentini, spagnuoli, portoghesi, greci italiani, ebrei, turchi, mori, armeni, persiani ed altri » a fissarsi col loro traffico in quel suo nuovo emporio. Quel che in pieno seicento dette la barocca e industriosa miscela non poteva es-



GHIGLIA - LE MELE.
(Propr. G. Sforni).

sere arte: furono, benedetti, commercio e danaro. Per scorgere un'arte livornese, si dovette aspettare l'amalgama dei secoli, di due o tre secoli; si dovette aspettare che da quella singolare postura e singolarissima popolazione si formassero una civiltà e quasi un'anima livornese. Quest'anima ormai c'è, visibile e inconfondibile. Una caustica vivacità, una spensierata generosità, un'audacia tra gentile e spavalda che sa sempre di marinaresco, un impeto e un orgoglio temperati da uno scetticismo argutissimo, un saper rinnovarsi secondo gli avversarii e gli eventi, un darsi senza abbandonarsi, un riprendersi senza abbandonare, una malinconia che mai dispera ma quasi gode il nuovo sapore del mondo con quella salsa d'amaro, danno ai livornesi un temperamento tra guascone e nordamericano, una salute morale giovanile ed accessa per la quale essi non perdono mai di vista il vero, e prima lo pesano e lo misurano a scanso di equivoci e d'inganni, e poi se lo abbelliscono per amarlo meglio e anche perchè gli altri lo invidino di più.

Il pittore Oscar Ghiglia è livornese. Certo con la sua patria non si spiega tutta l'arte sua, e nemmeno quella di Giovanni Fat-

GHIGLIA - LA CULLA.
(Propr. G. Sforni).

tori anch'egli purissimo livornese e venerato dal Ghiglia come un maestro. Ma anche è certo che a trasporre in arte le dette qualità di cuore, di cervello, di costume dei livornesi, le si ritrovano tutte nella pittura di Oscar Ghiglia, per fortuna della sua sincerità.

La pittura è infatti per lui, non un mo-

GHIGLIA - I PISELLI.
(Propr. U. Ojetti).

do d'inventare o sognare, ma un modo di capire, ordinare, dominare, godere il vero e renderlo con l'arte prezioso, durevole e desiderabile: prezioso prima di tutto per lui che lo guarda, lo ama, lo gode. È pittura d'un sensuale sano e consapevole, che non vuole saperne d'astrazione e di fantasia e cerca il suo rapimento ideale nel

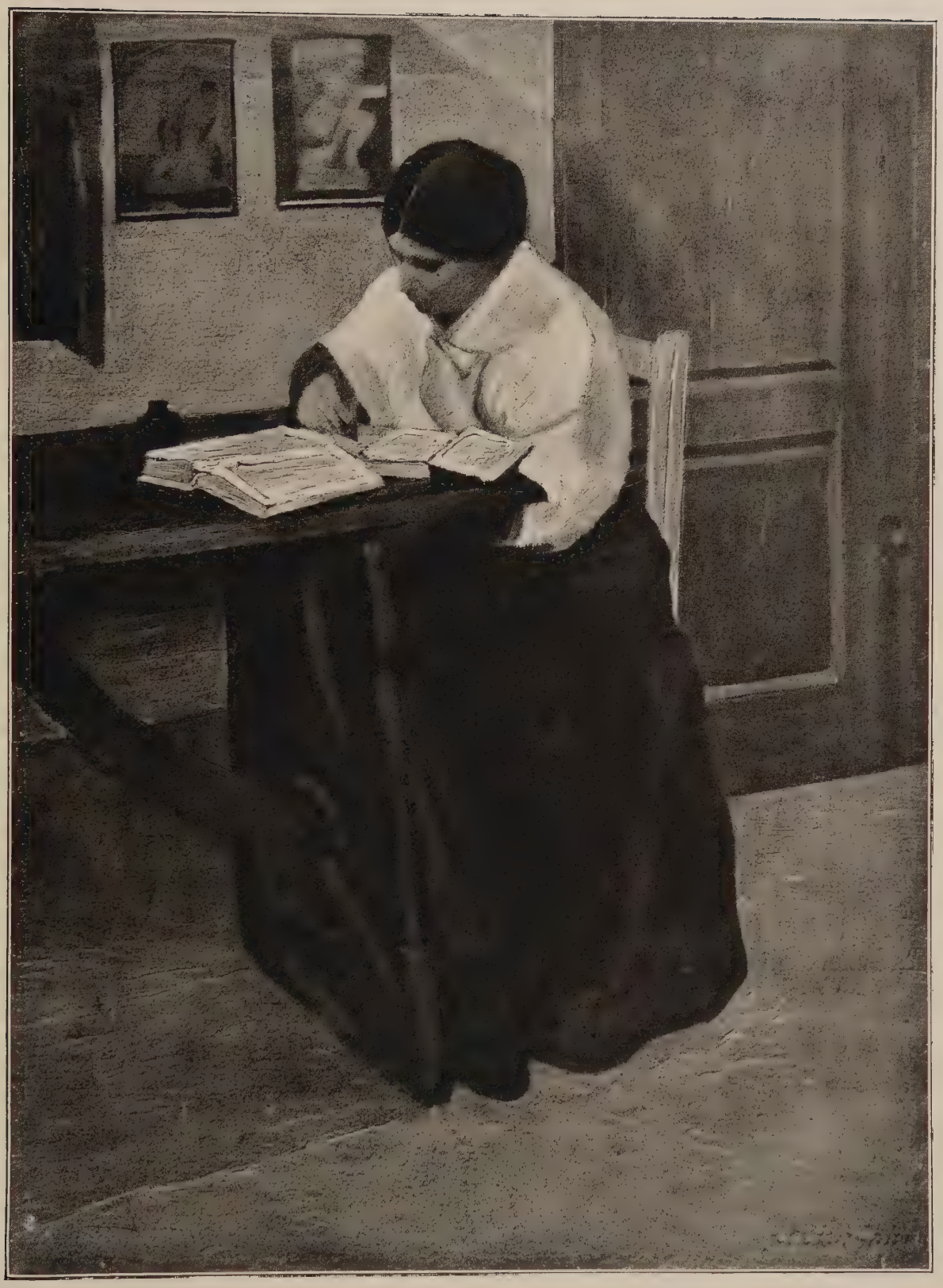
GHIGLIA - CASE A CASTIGLIONCELLO.
(Propr. G. Sforni).

possesso anzi dominio di quel che tocca e vede.

Toccare. Pare che Oscar Ghiglia tocchi le cose prima di vederle, e quando si mette a guardarle, a studiarle, a definirne forme, luci, riflessi, lo faccia per moltiplicare la tattilità delle sue dita come fanno gli adoratori della scultura che a un certo punto socchiudono gli occhi e passano la mano sopra una spalla, una gola, una tempia di marmo per sentirne meglio, toccandoli, tutti i dolcissimi piani e da quelli giudicare la finezza dell'arte. La pennellata del Ghiglia è densa, netta e meditata, distesa in un senso solo per ogni piano: non larga ma uguale, così da riempire con tante pennellate parallele gli spazi di quel tono. Se scopre un'altra sfumatura, la isola, e quell'isola riempie con sicure pennellate ancòra d'un sol tono, lasciando spesso visibile tra una toppa e l'altra il primo disegno turchino o una riga di fondo che l'incastoni. Niente è approssimativo o casuale; niente è sospiro; tutto è parola precisa e sonora; tutto è capito e definito con una mente avveduta e limpida quanto l'occhio: limpida ma così finemente amorosa che questa sagace e minuta definizione della realtà per toppe di colori e di riflessi non riesce mai a fredde scomposizioni geometriche o ad astrazioni decorative da tappeto a da intarsio, ma ti presenta il vero, vivo solido profondo e bello, anzi più bello perchè riordinato, stabile e tutto prezioso.

La composizione che lo riordina è semplice. Il centro d'un quadro del Ghiglia è quasi sempre il suo centro d'equilibrio, e la figura e l'oggetto posti in questo centro sono saldi e compatti di peso e di colore. Anche nelle « nature morte » quel casuale e quello spezzato di talune « nature morte » secentesche e anche, in Francia, recenti, che non sai perchè non continuino per un altro palmo o un altro metro, ripugna a questo pittore-architetto che va spegnendo i suoi rilievi da quel centro fino alla cornice con gradazioni definite e lisci riposi senza abbandonare al caso dello sfumato un centimetro della sua tela, ma riempiendola tutta della sua lucida volontà.

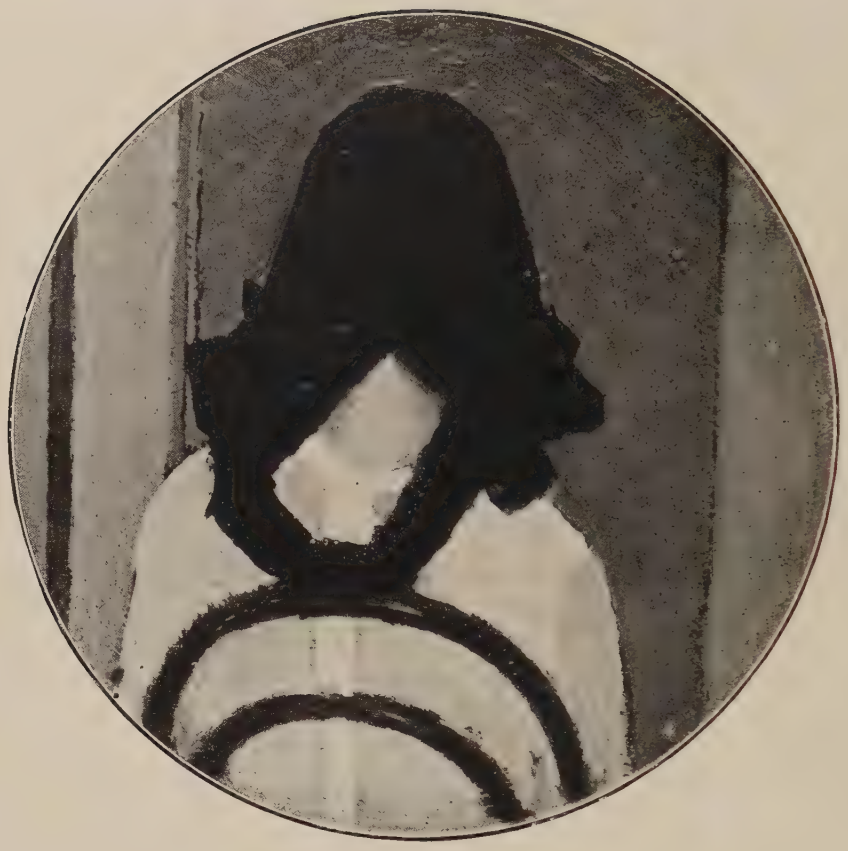
Volontà di ricchezza. La materia pittorica di Oscar Ghiglia è d'una ricchezza di gemma, rara e forse unica nella magra pittura dei toscani dell'ottocento. Non è quella marrana e lotosa abbondanza d'impasti, scolature, riccioli, frange, schiaffate là con la spatola o col tubetto stesso, cara ancòra a qualche tisicuccio che s'atteggia ad Ercole.



GHIGLIA - STUDIANDO.
(Propr. G. Sforni).

GHIGLIA - I PEPERONI.
(Propr. U. Ojetti).

CHIGLIA - IL POLLO.
(Propr. U. Ojetti).



GHIGLIA
LA NUCA

(Propr. G. Sforni).

Questa del Ghiglia è ricchezza da signore, linda e piana, distribuita con delicata generosità. Trascurare un angolo o un centimetro del suo quadro sarebbe per lui come pei poeti, quando scrivevano in versi, trascurare una sillaba o un accento. E per gli amici che hanno conosciuto Oscar Ghiglia nei giorni della sua impavida povertà, niente era più commovente che vedere apparire sul cavalletto nella stanza nuda uno di questi suoi quadri così pieni, solidi, lucenti, preziosi.

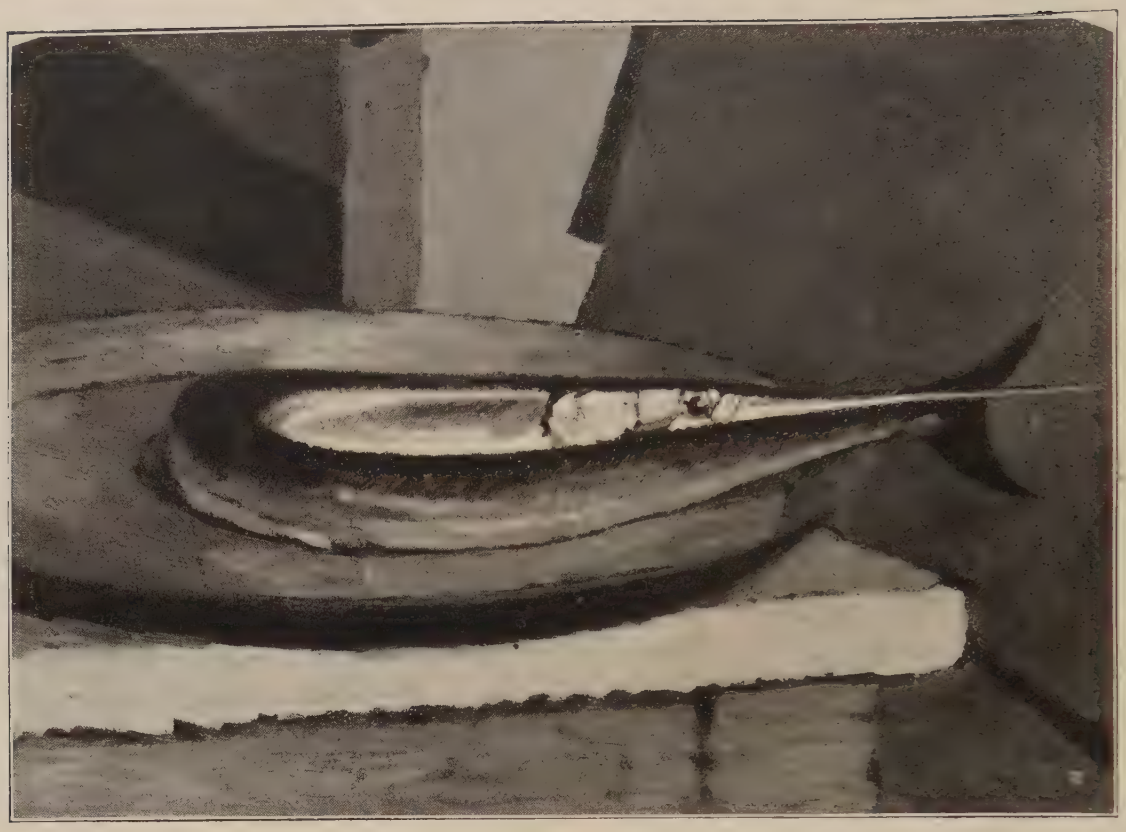
Egli aveva a mostrarli le ritrosie e le cautele dell'avaro che nasconde il suo tesoro, e a vedervi in ammirazione frizzava tutto in un livornesissimo sorrisetto tra soddisfatto e scanzonato, che certo voleva dire: — Il povero è lei perchè io, vede, i tesori me li so creare, quando voglio, da me. — Un quadro alla volta vi mostrava e finchè l'uno non era tornato nel suo nascondiglio con la faccia al muro, l'altro non appariva. Gli piaceva tra la luce di due pitture lasciarvi patire per qualche minuto l'ordinato e spolverato squallore della sua stanza, come una pausa, e come un monito che sapeva d'orgoglio. E poteva aver bisogno di cento lire, ma al compratore il suo quadro si divertiva a farglielo sospirare, perchè imparasse a desiderarlo, cioè ad amarlo.

Si pensi che a questa pittura salda, ricca, meditata, nitida e compiuta, Oscar Ghiglia è venuto fin da vent'anni fa, quando furoreggiava in Italia quell'impressionismo

GHIGLIA - IN GIARDINO.
(Propr. U. Ojetti).

di seconda mano pei cui seguaci costruirsi un quadro meditatamente e fuori dell'aria aperta e dipingerlo tutto senza comodi abbandoni, ripieghi, svolazzi, vuoti e sprezzature, era un segno di cecità filistea.

Per la prima volta Oscar Ghiglia era venuto a Firenze nel decembre del 1900, e allora per la prima volta aveva veduto i musei e per la prima volta aveva parlato col suo conterraneo Giovanni Fattori, semplice e solitario, professore dell'Accademia (cento lire al mese di stipendio). Il Fattori lo aiutò come potè, e non solo di consigli, chè gli permise di frequentare la scuola del



GHIGLIA - L'AGUGLIA.
(Propr. Ing. G. Rosselli).

nudo e, qualche sera, di dormire, in mancanza di meglio, nel suo studio. Narra lo stesso Ghiglia che « il Fattori adorava gli antichi, quelli che allora non si sa perchè, si chiamavano i primitivi, e parlava di Giotto con venerazione e conoscenza, senza parole difficili ma da vicino ». Giotto, Fattori. Questo binomio che non schiaccia il Fattori, adesso è diventato d'uso corrente fra i molti glorificatori a voce e in iscritto del vecchio macchiajolo livornese « che parlava poco, non discuteva mai » e dipingeva sempre; ma non credo che allora al Ghiglia apparisse tanto sicuro e preciso. Certo la sua venuta a Firenze, la venuta di lui provinciale (spregiudicato ma provinciale) alla capitale, lo confortò in tre idee: che a dir arte moderna per intendere qualcosa di terribilmente nuovo, primigenio e antitetico con l'arte passata si dice una presuntuosa sciocchezza degna davvero di provinciali educati al Caffè del Progresso, perchè l'arte che importa è una sola, senza aggettivi, e moderno può anche essere un aggettivo peggiorativo; che il vero, il vero tangibile, osservato con amore, posseduto con voluttà nettamente contornato e limpidamente colorito, è il solo scopo dell'arte; che darsi all'arte vuol dire oggi darsi a soffrire, quasi senza speranza.

Ancora nel 1913 scrivendo l'elogio, « io livornese pittore », di Giovanni Fattori a

GHIGLIA - IL GOMITOLO ROSSO.
(Propr. U. Ojetti).

GHIGLIA - RITRATTO.

(Propr. A. Monti).

capo d'un bel volume dove per la prima volta il Fattori stabile e maggiore fu separato, in belle riproduzioni, dal Fattori corsivo e minore, Oscar Ghiglia scriveva di lui e di sè stesso: « Comprese che la pittura è fondata unicamente sulla legge del saper trovare il tono giusto d'un colore e costringerlo nel suo giusto spazio, e che l'emozione che fa sorgere l'idea nella mente del pittore è data soltanto dalle dimensioni dei colori, dalle irradiazioni che la luce ne fa emanare per la simpatia che li avvicina, e dalle distanze rispettive » [1].

Quanto al soffrire il Fattori gli disse allora, e gli ripetè anche pochi giorni prima di morire: — Tu sarai sempre povero perchè sei un artista. — Profezia un po' romantica che il giovane Ghiglia accettò con serenità e anche con orgoglio, perchè in tutte e due le proposizioni capì che il buon maestro sottintendeva « come me »: e questo confronto al Ghiglia importava più della povertà obbligatoria.

Il fatto si è che tornato a Livorno egli si dipinse di seguito tre autoritratti. Prima cioè di partire verso l'ignoto volle conoscere sè stesso: contare e pesare quel suo corporal patrimonio, chè non ne aveva altri e forse il cavalletto su cui dipinse quelle tre tele nemmeno era suo. Non dice che quel soggetto egli lo scegliesse col deliberato proposito di farsi un profondo esame di dentro e di fuori. Ma in quella prima scelta c'è tutto

(1) *L'opera di Giovanni Fattori*, 80 tav. in fototipia. Testo di OSCAR GHIGLIA (Firenze, Casa editrice Self, 1913).

GHIGLIA - NOIA (Propr. G. Sforni).

Ghiglia: la sua istintiva volontà di capire, la sua diffidenza e scontentezza anche verso sè stesso, la sua incapacità d'essere felice se non vede e non sa e non rende a parole o a colori limpidamente, tutto quel che il suo occhio e la sua intelligenza gli posson rivelare delle cose, degli uomini, delle idee.

Ma per capire questa psicologia, bisogna conoscere la sua vita fino allora.

* * *

Era nato il 23 agosto 1876. Suo padre, Valente Ghiglia, era un piemontese, di Torino, anzi dei « granatieri di Sardegna » venuti in Toscana con le truppe piemontesi dopo il 1860, sposatosi a Livorno, congedatosi dall'esercito e impiegatosi in quel Comune. Morì a quarantadue anni lasciando, in una casuccia di via Paoli verso Porta alle Colline, la vedova con tre figli. Oscar era il più piccino, di salute un coccio, libero, appena si resse sulle gambe, d'andare dove voleva, ad ogni ora. E naturalmente andava giù al mare e al porto. Ma verso i dodici anni dovette anche pensare a lavorare. Lo collocarono in una fonderia primitiva, a tirare il mantice, poi a preparare e ripulire le « anime » per le fusioni in bronzo e in ottone: cannelli, bocchette, rubinetti e palle da ornare le spalliere dei letti: roba già che pesava e splendeva. E i soldi che guadagnava erano tanto pochi che ogni giorno se li mangiava in ciliege. S'ammalò, si rimise su alla meglio, fu tolto dalla fonderia. Un siciliano che commerciava in agrumi se lo portò a Pistoia, sul mercato, tra le ceste d'aranci gialli e di limoni verdi; un grossista di Viterbo se lo portò a Viterbo a vendere cioccolata, cotonate, colori. Nella mesticheria del viterbese, Oscar Ghiglia ha primamente imparato i nomi e le materie dei

colori; colori, s'intende da imbianchino e da verniciatore. Per allora non desiderava che maggior libertà e perciò a diciassett'anni, quando i suoi bei colleghi borghesi studiano calligrafia d'arte nelle Accademie, si dette a fare il merciaio ambulante: tele, nastri, stringhe, spille, bottoni e matite. Una cassetta sulle spalle o un carettuccio da spingere a braccia: e via sulle strade bianche di Lunigiana, a Serravezza, a Massa, a Carrara, a Pietrasanta. Sole, polvere, fango e stanchezza; compagnie losche; gergo di vagabondi; lezzo d'osterie; e ad ogni svolta di strada il respiro del gran mare, libero, pulito, abbagliante, refrigerante, con in fondo ogni sera lo sguardo amico dei due fari di Livorno. Un gran giorno fu quello in cui la figlia del prefetto di Massa lo fece salire fino in casa, fino in salotto, per scegliersi due nastri e sorridergli. Ma così non poteva durare. La stanchezza non era soltanto fisica. Ghiglia mutava e mutava mestiere perchè sentiva ch'era vicino a schiantarsi, una sera o l'altra, all'angolo d'una strada deserta. Una volta che tornò a Livorno per rifornirsi di quei suoi scarti di magazzino, giurò di non ripartirne più a nessun costo. Disegnava un poco con le matite che vendeva. Conobbe due pittori giovani come lui, Lloyd e Vinzio. Si dette a leggere Maupassant e Zola. Riuscì a comprarsi dei colori. Riuscì a concentrare la sua volontà in uno sforzo solo, verso uno scopo solo. E vinse, prima di tutto, sè stesso.

Nel 1900 come ho detto, potè infatti venire a Firenze e parlare col Fattori. Nel 1901, a venticinque anni già se ne stava dipinto, in una bella sala all'esposizione di Venezia, seduto dentro una solida poltrona, guardando in faccia il suo pubblico, reggendo nel pugno le definitive insegne del suo potere, cioè del suo ingegno, tavolozza e pennelli. Non c'era più da discutere e da dubitare: almeno di fronte a sè stesso, al pubblico e ai colleghi.

Ed ecco che sùbito, appunto perchè le aveva conquistate, egli detestò le esposizioni. Gli apparvero quale appariva Roma a quell'altro scontroso di Salvator Rosa.

> Che di tre cose è l'abbondanza in Roma,
> Di quadri, di speranze e baciamani.

Non tanto la sua fierezza e diffidenza erano offese da quelle fiere quanto la stessa concezione dell'arte come delicata confidenza e meditato abbandono. Ancòra nel 1903 accettò di esporre a Venezia un ritratto: quello di sua moglie, la quale è davvero la metà di lui e della sua energia. È il più bello dei suoi ritratti, scultorio, solido, pesante, in penombra, con gravi colori, turchini notturni, bruni affocati, verdi d'alloro, in un'armonia lenta e piena come d'organo. Ma gli altri ritratti di lui non li amo. Egli non riesce a dominarvi il suo soggetto, nè accetta di lasciarsene dominare e d'obbedirgli. Ne dipinse fino al 1906. Poi nello stesso 1906 a Firenze e nel 1907 a Faenza, nell'esposizione pel centenario del Torricelli, apparvero di lui alcune piccole tele delle quali una m'è rimasta indimenticabile, *Noja*: una modella ignuda sopra un letto piatto, la faccia al muro, assopita, una chitarra appoggiata al letto, una luce gialla uguale di lampada. E quella di Faenza è stata l'ultima esposizione alla quale egli ha partecipato. Cerca e cerca, egli aveva infatti trovato e toccato in quelli anni il fondo semplice e sano dell'arte sua, e i suoi limiti; e da allora ha stimato inutile o mortificante confidarsi al pubblico.

GHIGLIA - RITRATTO (IN GESSO).
(Propr. U. Ojetti).

* * *

Chiuso in una casuccia di via Boccaccio, una strada già campestre ai limiti di Firenze verso San Domenico, infastidito dalla esterna fatica dei ritratti d'ordinazione, egli aveva dunque cominciato a dipingere, per suo sfogo e riposo, alcuni piccoli quadri di commossa intimità familiare; a dipingerli con la sicura e casta semplicità di colore e di taglio con cui gli apparivano e lo commovevano. Quella malinconia di cui parlavo in principio, dopo tante iniquità e tradimenti della fortuna, traboccò allora come mai nelle sue tele, naturalmente e soavemente. Quel darsi senza abbandonarsi e quel riprendersi senza abbandonare che è la propria natura del poeta capace di trarre arte dai suoi affetti, ebbero in quel chiuso il loro più libero gioco. Nella penombra intorno a una cuna, nella luce quieta della cucinetta familiare, nello splendore d'un fiore, d'un frutto, d'un gomitolo di lana rossa dentro la pulita angustia della sua casa, quell'intelligenza errabonda, sospettosa e orgogliosa, si acquietò e si distese. Fu proprio da quell'osservazione placata e amorosa dei fatti e oggetti più vicini e più umili, da quel concentrare il suo fuoco in un sol tema dentro piccole tele, badando a non disperderne una sola favilla, ch'egli è venuto più tardi a dipingere le sue così dette « nature morte » con tanta intensità di calore e di colore: sonetti in cui ha serrato poemi, sonetti limati e bat-

tuti sillaba per sillaba, con rime echi ed assonanze che si prolungano fuor della breve realtà scritta o dipinta.

Vivea allora tra gli scrittori del *Leonardo* e poi della *Voce*: Papini, Prezzolini, Vannicola, Amendola, Vailati gli erano amici quotidiani. Ma, livornese sottile, non si lasciò sedurre dalle liriche novità della letteratura e dell'arte, per poco, d'avanguardia. Quelli ingegni ansiosi, entusiasti e insofferenti, la loro cultura varia e vasta in continuo divenire, le loro dispute valorose che lanciavano gran reti di sofismi nel mar dell'infinito per trarne almeno un pesciolino reale e lucente da gittar sul marmo del tavolino al caffè in prova della loro giovanile onnipotenza, se non convinsero sempre Oscar Ghiglia, ne addestrarono però la curiosità e la dialettica in difesa dell'arte che ormai era sua, delle certezze che ormai lo confortavano. E adesso quelli amici, tornando « sui quaranta » dalle loro esperienze e vagabondaggi, sono lieti di ritrovarsi il loro Ghiglia fermo e sereno nel piccolo mondo delle sue idee chiare e della sua soda pittura, l'inesorabile Ghiglia che dieci anni fa, nel pieno del tumulto tra postimpressionisti, cubisti e futuristi, scriveva tranquillo questa paginetta, direi, morale: « Dissipata « quell'aureola di pittori rivoluzionarii, per « cui anche i più mediocri fra gl'impressio- « nisti furono notati e commentati, chi ri- « mase di costoro di cui l'opere dicano qual- « cosa a noi che, avendo sorpassato la loro « rivoluzione quanto e più che essi l'Ac- « cademia, non siamo soggetti a scambiare « la novità per genialità? Degas e Manet, « la cui arte trascese i preconcetti della scuo- « la e gl'imperativi tecnici e si affermò per « ciò che aveva di personale da esprimerci. « Ma è sopratutto Cézanne (quel Cézanne « che ormai i cubisti, che sono nati dalle sue « deficenze, vorrebbero *superare*, ponendo « l'arte alla pari di un qualunque processo « di fabbricazione di saponette, che si può « perfezionare aggiungendo un pezzo alla « macchina o un ingrediente all'impasto) è « sopratutto Cézanne che non volendo più sa- « perne di impressionismo, di divisionismo, « di complementarismo, ponendosi con occhi « puri, mente sgombra, anima vergine in co- « spetto alle cose, mirò non già a fare della « «realtà» il fine della pittura ma il tramite « per cui la sua anima prodigava agli uomi- « ni quel sentimento sacro e profondo della « vita che sfugge loro nello sminuzzamento « del vivere quotidiano ».

* * *

Per cinque anni, dal 1915 al 1919, dopo una lunga malattia, Oscar Ghiglia, lasciata Firenze, è andato a vivere sul suo mare nativo, vicino a Livorno, a Castiglioncello, una spiaggia che, quando era quasi deserta, fu cara a tutti i macchiaioli, al Fattori, al Lega, al Signorini, per l'ospitalità di Diego Martelli. Ma ora a Firenze è tornato, sulla collina d'Arcetri, tra querce ed olivi.

Ha quattro figliuoli. Due, Valente e Paolo, già dipingono; e credo non passeranno molti anni che si dovrà parlare anche di loro.

UGO OJETTI.

GUERCINO - ABRAMO RIPUDIA AGAR: MILANO BRERA

IL VERO GUERCINO - II.

Tornato a Cento nel 1623 dopo la morte del suo protettore Gregorio XV il Guercino dipinse l'Assunzione della Vergine ora all'Hermitage, dipinto notevole ma un po' slegato e declamatorio dove Guido Reni comincia già a far capolino tra quei bei vecchioni tutti barba e rughe, tutti eguali e di maniera che sono i fratelli carnali di quelli della famosa Assunzione del Reni a S. Ambrogio di Genova.

In questo stesso anno il Guercino, secondo il Malvasia, dipinse Quattro Evangelisti e, come già dicemmo, noi ci domandiamo se il San Matteo della Galleria di Dresda (*pag. 135*) non possa far parte di essi, considerate anche le sue dimensioni diverse dagli altri tre. Vi si vede per di più una abilità troppo superiore che nell'Evangelista Giovanni, senza quel lumeggiare così ben serrato a piombo, un tocco carezzato di biacche e un piacere di lisciar capelli e barbe che assomiglia assai a quello nell'Assunta dell'Hermitage.

Nel maggio del 1626 troviamo il Guercino a Piacenza chiamatovi per dipingervi la cupola del duomo, lavoro già avviato

dal Morazzone e rimasto interrotto per la sua morte, e che il nostro pittore finì nel 1627.

Secondo il Lanzi in quest'opera il Guercino « avanzò tutte le altre e sè stesso » e anche il Calvi la mette tra le più insigni cose di lui. Vi dipinse sei spicchi della cupola con Profeti e genietti alati dei quali riportiamo qui quello che ci pare il più bello (*pag. 137*). Ben serrato e pur mosso sta il Profeta nella sua vasta mole trapezoidale, con quella trovata delle braccia serrate, ancora una volta, a losanga — motivo un po' ricercato ma armonioso e nuovo — colosso che si adatta così docilmente allo spicchio della volta. Certo anche qui il Guercino non può più dimenticarsi di Roma, ma, tutto sommato, se la cava assai bene da sè ed ha ancora nel puttino di destra una grata reminiscenza chiaroscurale *guercinesca.* Son questi gli ultimi lampeggiamenti della fiamma che sta per spegnersi.

Ecco infatti un'opera del 1530 lodatissima dai vecchi storici, il Cristo che appare alla Maddalena della Galleria di Cento, che l'Algarotti esalta dicendo di non aver mai veduto « due figure che meglio campeggino in un quadro, nè il lume serrato e la macchia guercinesca meglio che qui adattarsi al soggetto »; che il Lanzi mette fra i tre quadri secondo lui più eccellenti della seconda maniera, insieme cioè alla Santa Petronilla e alla mediocrissima Sant'Elena dei Mendicanti di Venezia, e che il Calvi vuol glorificare lodandovi « un non so che di più accurato nel disegno, certa miglior scelta di panneggiamenti, molto finimento condotto con amore, ed il sommo rilievo delle figure » ossia tutte le disgrazie che il destino già riserbava al nostro pittore per sfortuna sua e nostra, e qui forse accresciute da un ritocco fattovi dal Guercino stesso nel 1653, in piena senilità, come si apprende dalle note del fratello.

Perchè veramente la costruzione piramidale delle due figure sarebbe sempre felice, se la modellazione soltanto « accurata con molto finimento » la « scelta dei panneggiamenti » già tipo Guido Reni e il « sommo rilievo » non irrigidissero e appesantissero ogni cosa.

E intanto una volta di più vien fatto a noi di notare con che razza di criteri e con che sorta di critici si ha a che fare nella vecchia storia dell'arte; e dico questo perchè da un certo tempo è invalso il vezzo — sempre crediamo per amore di reazione e di novità — di dir bene di questi vecchi storici provinciali scoprendo nei loro banali giudizi adombramenti di teorie estetiche moderne, dalle quali essi poveretti erano lontani quanto lo può essere un accademico da un futurista.

Possiamo dunque senza rimorso affermare che quest'opera segna già il principio della decadenza del Guercino, ossia di quella che gli storici passati chiamavano la sua terza maniera.

L'anno dopo infatti, nel 1631, il pittore fa il ritratto del Cardinale Spada che si conserva nello stesso palazzo a Roma, dove lo sfumino e tutti gli ingredienti di un pittore oleografico sembrano aver concorso a gara nel plasmare quella gelida figura butirrosa: siamo, ahimè, decisamente piombati nella fatale « terza maniera ».

Il qual fatto non significa però che il Guercino non pensasse più ai suoi begli anni, chè anzi pare che egli accettasse commissioni nella « prima maniera » come se

GUERCINO - S. MATTEO:
DRESDA, GALLERIA.

nulla fosse con una disinvoltura degna di un prestigiatore. Il male però è che all'intenzione non corrispondevano più le forze. Ed eccone subito un esempio. In questo stesso anno 1631 egli dipinge per la regina di Francia la Morte di Didone, opera celebrata... dai poeti del tempo, della quale, non potendo noi neppur dire dove sia oggi l'originale, esamineremo la replica fedelissima che il Cardinale Spada fece fare « tutta poi dal maestro ricercata e ritocca » che si trova nella Galleria Spada a Roma. Con tutto il rispetto al Burckhardt che l'ammira, a noi pare di vedere la caricatura del Guercino di bella memoria: nessun senso compositivo, figure che non stanno in piedi e che non *pesano*, un agitar scomposto di mani aperte, panneggi casuali lumeggiati a caso, assenza di convinzione e sensibilità chiaroscurale, e una meticolosità gretta e puerile nel perdersi intorno ai gioielli, ai ricami, ai particolari più insignificanti che sarà una delle brutte abitudini dell'ultima maniera del pittore.

E più gravi ancora appaiono queste colpe nella Semiramide della Galleria di Dresda del 1645, dipinto impacciato e scomposto dove le figure non hanno peso e che tradisce, anche come *pittura*, l'impotenza a richiamare in vita l'antica virtù per sempre scomparsa.

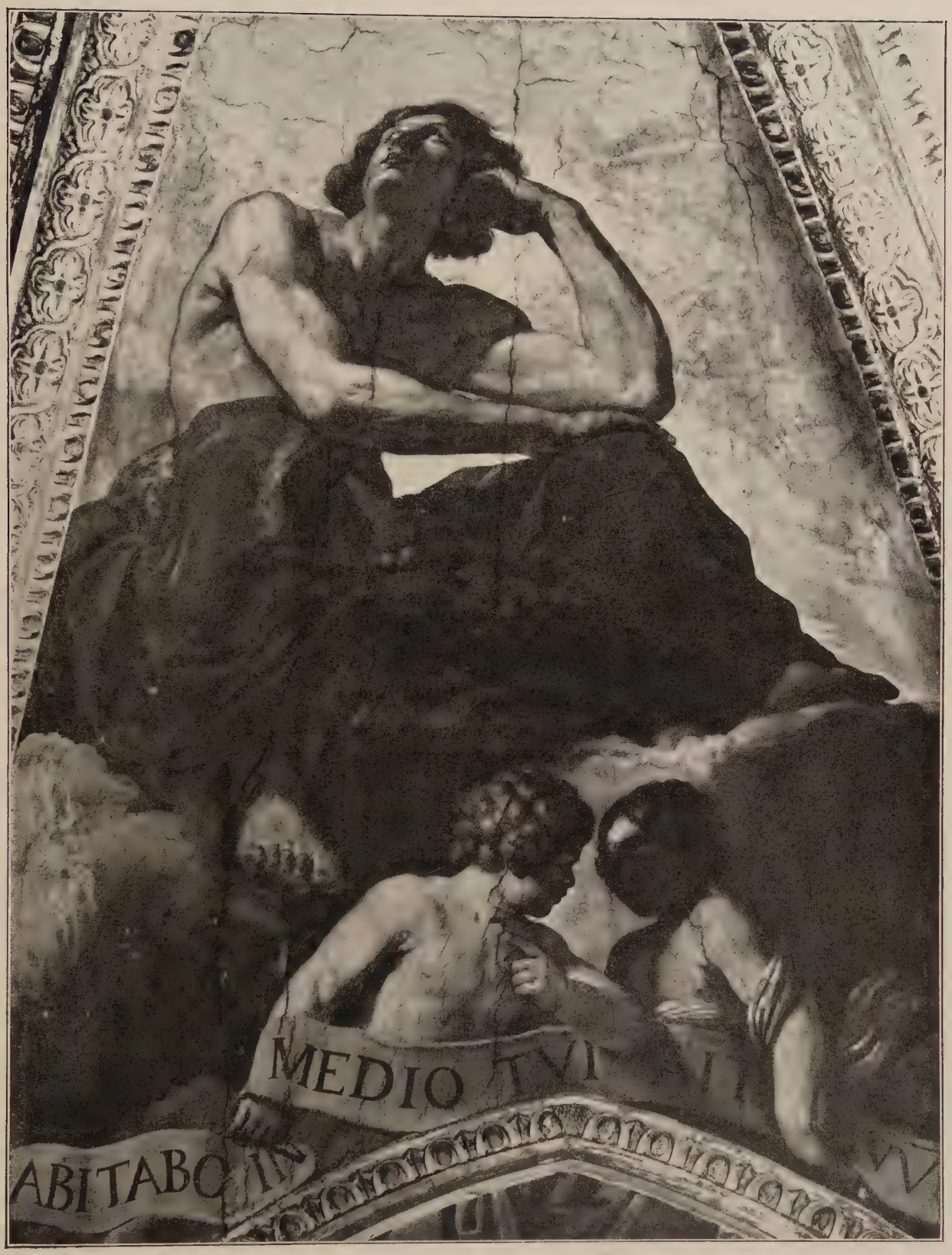
Abbiamo parlato e parleremo ancora di figure che non stanno in piedi, che non pesano perchè a noi pare che uno dei più eloquenti indizi del senso plastico d'un pittore sia dato da come egli risolve il problema della staticità delle sue figure. Una delle impressioni più decisive che, per esempio, ci fa sentire la distanza tra Masolino e Masaccio ci è data dal senso rassicurante di staticità che hanno l'Adamo ed Eva del secondo in confronto della instabilità che presentano le stesse figure dell'altro pittore, oppure quelle dei giotteschi in confronto al Maestro, o di Cosimo Rosselli a petto del Baldovinetti. E quel Cosimo Rosselli del Seicento che è il Domenichino, la cui fama ci ha sempre sorpreso e che noi non riesciremo mai a spiegarci altro che negativamente, è per noi appunto la riprova migliore di quanto si è detto: non una delle sue figure, si può dire, si regge bene in piedi o ci dà la sensazione di gravare sul terreno, ma, dal più al meno, ci comunicano tutte, se non altro, un senso di inquietudine sulla loro staticità.

* * *

Ed ora eccoci giunti al punto dove incominciano le dolenti note.

Anno 1634: « Venere, Marte e Amore » della Galleria di Modena riprodotto da qualcuno come saggio del miglior Guercino mentre, tranne l'Amorino ancora ben lumeggiato, le altre due figure sono già rigide, instabili, meticolose e disarmoniche come del resto tutto il quadro. Ma questi sintomi ancora leggeri si aggravano d'un tratto in vera crisi acuta alla distanza di soli undici mesi e siamo in pieno rammollimento col Cristo che scaccia i Mercanti, del Palazzo Rosso di Genova, che è appunto del dicembre dello stesso anno 1634: il Guercino a soli quarantatrè anni abdica con quest'opera alla sua personalità per darsi schiavo al Reni, e a quello peggiore, della Rebecca al pozzo di Pitti o dell'Adolescenza della Vergine dell'Hermitage.

La rinunzia di sè stesso è tale che forse lo stesso Guercino se ne accorse e pochi



GUERCINO - UN PROFETA: PIACENZA, CUPOLA DEL DUOMO.

mesi dopo egli porta a termine la Decollazione di San Maurelio della Galleria di Ferrara, dove nelle tre figure par di vedere il tentativo disperato di riafferrarsi alla antica maniera giovanile: inutilmente, tutto resta rigido, scomposto, manierato, e intanto nell'alto della tela Guido Reni grida vittoria per bocca dei cinque angioletti che fanno società per conto loro, come di qui innanzi avverrà sempre; perchè il Guercino da questo momento perde, oltre tutto, anche la sua rara virtù di costruttore e non sa più unire la scena terrena colla celeste.

E così tra alti e bassi e indecisioni e mutamenti vediamo sfilare dinanzi a noi l'Angelo Custode a Sant'Agostina di Fano del 1641, che potrebbe portare la firma di Guido Reni; il San Girolamo della chiesa omonima a Rimini (1641) dove il Guercino sembra chiedere aiuto al Ribera; il San Romualdo delle Belle Arti di Ravenna (1642) con velleità di chiaroscuro *strepitoso*, l'Ecce Homo *Rembrandt — Guido Reni* della Galleria di Torino (1644); lo scialbo San Francesco di San Giovanni in Monte di Bologna (1645) che potrebbe essere di chiunque, tutte opere per tutti i gusti che non hanno a che fare una coll'altra e che dànno l'impressione di un uomo serrato in un cerchio maledetto che cerca affannosamente una via d'uscita.

Col 1647 si giunge al San Bruno della Galleria di Bologna, delizia di tutti gli illustratori recenti del Guercino che ne fanno il suo capolavoro preferendolo al San Guglielmo d'Aquitania.

Nel 1642 era morto Guido Reni e allora non avendo più il Guercino « a temere — dice il Calvi — il confronto di un così eccellente e celebrato competitore » se ne era venuto a stare colla famiglia a Bologna dove aveva assunto tutte le funzioni dell'ex competitore, da cui la sua buona stella lo aveva liberato, e dove aveva fatto il possibile per conformarsi ai gusti della *piazza*: la ditta «Guido Reni» cambiava nome ma assicurava i clienti di far il possibile perchè non si accorgessero del mutamento.

Il San Bruno è appunto una delle ordinazioni ereditate dal Reni, lavoro che Guido non aveva potuto terminare e che il Guercino rifece di sana pianta per i monaci della Certosa di Bologna.

La prima impressione che, noi almeno, riceviamo da quest'opera (*pag. 139*) è che sia stata fatta per piacere appunto alla clientela: bei volti e belle membra modellati a carezze, mosse graziose e ben educate, panneggi di vetrina, e quanto al chiaroscuro, ripudiato tra i falli di gioventù ogni ricordo dell'« ombreggiare strepitoso » di un tempo, quel tanto che non dia ai nervi dei placidi parrocchiani, tutte persone ammodo, abituate al miele rosato di Guido Reni.

Non neghiamo che la figura di San Bruno sia drammaticamente riuscita, ma noi avevamo un tempo troppo stima del Guercino *pittore* per contentarci ora soltanto di qualità psicologiche. Perchè, al di fuori della sua *espressione* anche la figura del Santo, benchè pittoricamente superiore al resto, ha panneggi senza ritmo sentito nè stile e quel che è peggio la sua figura non armonizza nè lega colle altre parti del quadro, come, in fin dei conti, nessun'altra cosa del basso con quelle dell'alto. Abbiamo già qui il fatto, che vedremo via via aggravarsi, di due quadri distinti, uno sopra all'altro, forzatamente uniti dal soggetto ma che *pittoricamente* si ignorano e si nocciono a vicenda.

GUERCINO - LA VERGINE E SAN BRUNO:
BOLOGNA, GALLERIA.

Chi vi riconoscerebbe più il geniale architetto del San Guglielmo d'Aquitania, o il pittore della luce che tanto ammirammo in questa stessa tela?

Ma non vogliamo dilungarci in questo confronto, tanto, chi ama e gode della *pittura* ci darà ragione, e chi invece non sa vederci che una questione psicologica rimarrà del suo parere.

* * *

E tiriamo quindi avanti correndo frettolosi attraverso questa penosa rivista di cose mediocri e peggio gettando solo ogni tanto un'occhiata alle opere più conosciute.

L'anno dopo 1648 ci offre la nota Annunciazione della Galleria di Forlì ideata sugli stessi principi del San Bruno ma dove le cose peggiorano, dove la calligrafia e lo sfumino tengono luogo dello stile e della luce, e dove ormai bisogna dire addio ad ogni senso costruttivo: il quadro non ha più nessun nesso e potrebbe esser diviso bellamente in due per traverso con vantaggio.

Col 1651 si incontra la notissima Sibilla Samia degli Uffizi, la migliore certo delle varie Sibille del Guercino sparse per le Gallerie, opera che alla prima ricorda ancora la larghezza di forme dell'Aurora. Ma non si tratta che di una semplice somiglianza fisionomica chè, quanto a pittura, tutta la freschezza, lo slancio e la luce del dipinto Ludovisi si è immiserito nella compassatezza e nello sfumato.

Ed eccoci arrivati al più popolare forse dei lavori del Guercino, il Ripudio di Agar della Brera, (*pag. 133*) del 1657, dinanzi al quale si capisce che Byron abbia potuto piangere — o nefanda critica dei letterati! — o che il pubblico grosso possa intenerirsi pei begli occhi *umidi* di pianto di Agar, ma non si capisce come possano sopportarlo gli intenditori che non vi troveranno nè dell'arte e neppure della pittura nè, almeno, della tecnica; perchè il disegno manierato e elementarmente scorretto — basterebbero certe mani e la testa di Agar che non *gira* il colorito insignificante e stonato — quegli azzurri sguaiati del mantello e del turbante di Abramo! — e il tocco pesante oleografico sono cose insopportabili per chi abbia senso di pittura. E se noi ci perdiamo con un'opera che stimiamo così poco è perchè la crediamo una di quelle che colla loro notorietà più hanno alimentato la disistima della pittura secentesca in quella grandissima parte del pubblico che prende ancora dei prodotti infelici come questo per i migliori esponenti di quest'arte; e vorremmo che a quest'ora l'equivoco fosse finalmente cessato, il che purtroppo non è.

L'anno dopo 1658 ci reca un'altra opera notoria, la Santa Palazia della Galleria di Ancona (*pag. 141*), che pare una variante in peggio della Annunciazione di Forlì, visto che qui siamo giunti addirittura alla pittura su smalto e che neppure la corrente d'aria che investe la Santa inginocchiata tra porta e finestra può aiutarci a sentirvi un po' d'atmosfera, a goderci un po' di luce che bagni e scuota quella immobile figura di porcellana.

E finiremo questo ingrato ufficio di censori citando ancora la grande tela in testa al transetto destro di San Domenico di Bologna che rappresenta San Tommaso d'Aquino, lavoro dell'anno 1662, quattro anni prima della morte del pittore, tela che rias-

GUERCINO - SANTA PALAZIA:
ANCONA, PINACOTECA.

sume *felicemente* tutte le colpe viste nei quadri precedenti: mancanza di collegamento e di linea, non solo tra la scena terrena e la celeste, ma tra le figure stesse, disegno fiacco e *scorretto* che irrigidisce i gesti per l'aria, modellato bolso, colorito tinto, falso e stridente; assenza di aria e tale di senso luministico da non poter credere che il sensibile pittore della luce di un tempo sia degenerato sino a tal segno, e da indurci a vedere in questo mediocre lavoro l'opera in gran parte di scolari.

Ma anche qui i più si meraviglieranno che si possa dir tanto male di un quadro dove il San Domenico ha una faccia *così espressiva.*

Il Guercino con queste ultime opere calunnia non solo sè stesso ma la stessa sua divinità, Guido Reni, pittore che, se per un lato fu, secondo noi, forse più nocivo che altro, o per lo meno inutile al vero rinnovamento pittorico secentesco, vive come continuatore di stanche forme cinquecentesche, possiede per altro doti instintive di pittore di razza e non si meritava di essere così frainteso da questo lato puramente pittorico.

Ma nello spirito umano vi sono, come tra gli elementi naturali, simpatie e antipatie vivissime; e come dall'incontro di quelle nascono a volte nuovi glioriosi scoppi di vita, dall'urto di queste non n'esce che la morte. E tale è il caso del connubio forzato Guercino-Reni temperamenti diametralmente opposti e inconciliabili.

MATTEO MARANGONI.

COMMENTI

IL SOTTOSEGRETARIATO ALLE B. A. ha mandato una circolare e annunziato un decreto per portare a lire due l'ingresso delle gallerie di Stato, e la domenica riaprirle nel pomeriggio dalle tre alle sei, gratis. Data la provenienza la cosa presenta tali caratteri di audacia e di agilità volitiva da fare, così a un tratto, impressione.

S'abbia proprio a ripigliare speranza? Che una volta o l'altra qualcuno pensi dopo la domenica anche agli altri sei giorni della settimana?

Per esempio a quel delizioso orario, sacro e inviolabile, «dalle 10 alle 4»? Ma certo sarebbe chiedere troppo che si lasciassero liberi i direttori di proporre l'orario più opportuno secondo le condizioni del proprio istituto. Peggio se nelle città ove sono più istituti si domandasse di congegnare gli orari in modo che dalle 9 la mattina alle 6 il giorno fosse lecito di entrare in qualche museo dello stato.

Questo è niente. Il visitatore conosce da noi ben altre comodità. Avete mai notato che tormento, letteralmente un tormento, è visitare una galleria un po' grande? Tutti sappiamo come le visite nulla nulla coscienziose e prolungate, avanti e indietro, vai e ritorna, fermati e ricomincia, sono estremamente stancanti. Non c'è dubbio che la gente vedrebbe di più, verrebbe più volentieri e più spesso, se sapesse, per esempio, che ogni tanto può, se gli talenta, pigliarsi un momento di riposo, comodamente, in qualche cantuccio. Invece... ah! quelle panchette stecchite (quando ci sono), come le conosciamo! E c'è a volte la necessità assoluta di un quarto d'ora di pausa, di una boccata d'aria, di una tregua per la testa e per gli occhi, pena, a continuare, un intontimento e una noia che rasenta la nausea e tronca ogni piacere e ogni utilità. Se in qualche luogo un disgraziato potesse starsene in pace e magari leggersi un giornale, e magari (inorridite!) trovare un bicchier d'acqua da bere? Sarebbe la felicità. Invece basta ci sia una finestra e che s'apra, con aria fresca e con gioia, su una veduta superba, che il governo ve la tappa; una loggia, che il governo ve la mura (con vetri, per salvare l'estetica, ma ve la mura); una terrazza e il governo ve ne inibisce, con tanto di giri di chiave, l'ingresso. E se tutto si riducesse a questo! I cataloghi, il riscaldamento, i magazzini, venti altre questioni... Sorvoliamo.

Intanto lo Stato con tutti quei po' po' di tesori che ha, non ci cava neanche tanti quattrini da pagare decentemente quei santi martiri che ne sono i custodi, dal direttore al bidello. V'immaginate che cosa renderebbero le gallerie d'Italia appaltate a una società concessionaria?

Non faccio, Dio me ne liberi! una proposta: porto, come dicono i contadini, un paragone..

Stab. di Arti Grafiche A. Rizzoli & C. - Milano

LUIGI DAMI: Segretario di redazione
ACHILLE CLERICI: Gerente responsabile

TIEPOLO: PARTICOLARE DEL SACRIFICIO DI MELCHISEDEC
VEROLANUOVA (fot. Anderson).

LE DUE TELE DI GIAMBATTISTA TIEPOLO IN VEROLANUOVA.

Queste due grandi tele, prezioso ornamento del Duomo di Verolanuova, hanno una storia curiosa. Che fossero del Tiepolo correva a Verolanuova la tradizione, e un amoroso illustratore della storia municipale di quella grossa borgata, il cav. Giov. Francesco Marini, ne parla con entusiasmo. « Non vi sono iscrizioni, dice il Marini, « quindi l'autore è ignoto. Però, domandate « alla vecchierella, che prega ginocchioni di« nanzi alla lampada accesa, se conosce l'au« tore di quei quadri, vi risponderà: *Tie« polo!* Domandate al contadino, all'artigia« no, a chi frequenta la Casa del Signore, a « chi non vi mette mai piede: — Di chi sono « quei dipinti? — La risposta sarà: *Tie« polo* » [1].

Questa volta l'entusiasmo popolare era cieco come la fede, perchè le due tele erano in tale stato che la vecchierella, i contadini, gli artigiani, giudici non molto autorevoli, neppur quando abbiano frequentata la Casa del Signore, non avrebbero potuto scorgere, tra le offese degli uomini e quelle del tempo, il pennello di Giambattista Tiepolo. C'era, è vero, anche la tradizione storica che avrebbe potuto confortare quella artistica. Si diceva, sebbene nessuno le avesse vedute, che le obbligazioni di contratto dei due quadri fossero custodite nell'archivio domestico dei conti Gambara, la storica famiglia, che nel 1354 ebbe dall'imperatore Carlo IV di Lussemburgo l'investitura feudale di Verola-Alghise (ora Verolanuova). Ancora si diceva che i Gambara avevano pagate le due tele 10.000 lire. E finalmente si faceva questa non irragionevole supposizione: il conte Giov. Francesco Gambara, fu investito del beneficio prepositurale di Verola-Alghise ancor giovinetto nel 1730 e lo godè per più di cinquant'anni, essendo morto nel 1786. Qual maraviglia che recandosi spesso nel palazzo avito a Venezia, abbia conosciuto il Tiepolo e l'abbia invitato a ornare col suo pennello la bella chiesa secentesca di Verola-Alghise? Ma quale dei due Tiepolo conobbe? Il padre o il figlio Giandomenico?

Del genitore ebbe Giandomenico la rapidità e la fecondità, che abbondantemente manifestò nelle tele, negli affreschi, ne' disegni, nelle incisioni. Diciottenne appena, nel 1745, era stato chiamato a Brescia per dipingere, nel coro della chiesa dei Santi Faustino e Giovita, il *Martirio dei due Santi sotto Trajano* e l'*Apparizione dei due Santi all'assedio di Brescia del 1438.*

E quegli affreschi rivelano, pur fra molte imperizie di forma, tali pregi, che non pochi critici li scambiarono per opere del padre. Perchè nella maturità, Giandomenico, del quale si ricordava l'opera della chiesa di Brescia, non poteva esser stato chiamato ad ornare un'altra chiesa in terra bresciana? Queste le interrogazioni che facevo a me

(1) G. F. MARINI, *Verolanuova*, Brescia, tip. Luzzago, 1907, pag. 146.

TIEPOLO - IL SACRIFICIO DI MELCHISEDEC
(VEROLANUOVA) (*fot. Anderson*).

TIEPOLO - LA CADUTA DELLA MANNA.
(VEROLANUOVA) (*fot. Anderson*).

stesso, e che mi indussero a vedere co' miei propri occhi le due tele.

Mi recai a Verolanuova un giorno di primavera del 1905, insieme colla santa compagna degli anni più belli della mia vita, che aveva innato l'amore dell'arte. S'era unito a noi nella gita un giovane di svegliato ingegno, il quale dava allora di sè molte speranze, che poi s'avverarono, il dott. Arturo Reggio, il presente sindaco di Brescia.

Giunto a Verolanuova, corsi impaziente alla chiesa. I due immensi dipinti (m. 5,50 per 10), posti a riscontro sulle pareti dell'angusta e male illuminata cappella del Sacramento, rappresentano il *Miracolo della Manna* e il *Sacrifizio di Melchisedec.*

Ripeto ch'era difficile impresa il dare un sicuro giudizio di quelle due tele, tanto erano coperte di polvere, grinzose e male andate. Ma forse il grande amore, che ho sempre portato al maestro incomparabile, mi fece sentire che ero dinanzi a un'opera sua.

Con una spugna bagnata riuscii a far risaltare in piena luce qualche lembo del quadro, e parte di una figura con una veste gialla, del caratteristico giallo tiepolesco, e con le pieghe, un po' accartocciate, altrettanto caratteristiche. Nonostante il grave deterioramento e la pallida luce, potei scorgere nelle due composizioni quella straordinaria bravura nel vincere tutte le difficoltà, che invano si cerca nei più felici imitatori del maestro, non eccettuato il figlio Giandomenico.

Mi convinsi che qui era, nume presente, il grande Giambattista.

E subito scrissi al ministro dell'istruzione pubblica pregandolo di prendersi cura dei dipinti di Verolanuova. Era allora ministro l'on. Leonardo Bianchi, esempio ai successori nell'amare e nel favorire le arti, il quale non mise indugio ad esaudire la mia preghiera. E da Milano fu mandato a Verolanuova, per esaminare i dipinti, il prof. Pietro Toesca, ispettore della R. Pinacoteca di Brera. Il Toesca, benchè giovane, era, già, per l'ingegno acuto e per gli studî profondi, uno dei critici d'arte meritamente più reputati in Italia. Ma il giudizio del Toesca non fu quale io speravo. Ecco le sue parole:

« La composizione è veramente consona « all'arte del Tiepolo, ma l'esecuzione, spe- « cialmente per le tinte opache di alcune « figure nel *Sacrificio*, è inferiore a quello « della *Manna* ed è dovuta ad uno dei pit- « tori che aiutarono il Tiepolo nei grandi la- « vori. È probabile anche che i dipinti siano « stati eseguiti su disegni e su abbozzi del « grande pittore da qualcuno che ne seppe « imitare la maniera fedelmente, forse da « Giandomenico Tiepolo ».

Per quanto autorevole il giudice e meditato il giudizio, io non mutai pensiero. Il valore dell'arte e dell'ingegno del mirifico coloritore mi pareva si mostrasse e nelle parti e nel tutto di questi dipinti. Il mio convincimento fu poco dopo ravvalorato anche dall'aver saputo che il primo pensiero dei due quadri era in due bozzetti, acquistati a Venezia dall'illustre pittore Cesare Maccari, che mostrano la maniera propria di Giambattista.

Per ciò fu per me lieto il giorno in cui fu deliberato il restauro delle due tele, e più lieto quello in cui potei ammirarle ridonate al loro antico splendore. E apparvero a tutti i conoscitori, come un gran

TIEPOLO - LA CADUTA DELLA MANNA (PARTICOLARE).
(*fot. Anderson*).

miracolo d'ingegno e d'arte, quando, per sottrarle alle offese del nemico, furono trasportate a Roma ed esposte nelle immense sale del Palazzo di Venezia.

Sono due maravigliose composizioni, degne del massimo decoratore del Settecento, e nelle quali il movimento e la vita s'uniscono alle malìe luminose del colorito. Del Tiepolo, e non d'altri, sono l'abbondanza della fantasia, la ricchezza dell'invenzione, le arie dei volti, il piegare dei panni e certi particolari mirabili, specialmente nel *Miracolo della Manna*, che ha nel suo primo piano tutto un movimento magnifico di donne, di vecchi, di bambini. Meno bello è il *Sacrifizio di Melchisedec*, dove, in alcune figure, il colore si fa opaco e le forme pesanti; ma anche in questo si rivela Giambattista e non altri, per l'armonia della composizione, per la vivacità dell'espressione, per la grandiosità del disegno, per tutto ciò, in una parola, che costituisce il sommo dell'arte decorativa.

Quando il pittore abbia compiuto queste opere insigni non mi fu dato scoprire. Si sa da una sua lettera scritta a Parma all'abate e poeta Innocenzo Frugoni, ch'egli nel marzo del 1759 era a Brescia. Forse ritornava dal paesetto di Folzano, vicino a Brescia, dopo aver collocato nella chiesa di quel villaggio un quadro, non ricordato dagli scrittori d'arte, ma conosciuto soltanto per l'incisione che ne fece il figlio Giandomenico. La tela, brillante per letizia di tinte, e ancora intatta e fresca, è ora custodita nella Pinacoteca di Brescia, e rappresenta il *Battesimo dell'imperatore Costantino fatto da papa Silvestro.*

Da ricerche, che ho potuto fare nell'archivio parrocchiale di Folzano, grazie alla gentilezza del parroco don Stefano Lombardi, la tela del *Battesimo di Costantino* fu ordinata nel 1757 *per il prezzo di zecchini cento al Signor Gio. Batta Tiepolo pittore in Venezia de' più eruditi e cellebri che vivevano nella presente età.* Il giorno 30 settembre 1759, il quadro del *pittore erudito e cellebre* fu collocato solennemente sull'altar maggiore della chiesa di Folzano.

Circa dello stesso tempo devono probabilmente essere i due quadri di Verolanuova, la bella e operosa borgata bresciana, che unendo al sentimento dell'arte quello della fede, esulta ora vedendo riportate nella loro antica sede e restituite al loro antico splendore le due mirabili tele.

POMPEO MOLMENTI

TIEPOLO: PARTICOLARE DELLA
CADUTA DELLA MANNA
VEROLANUOVA (fot. Anderson).

2

3

1

1-2 TETRADRAMMI DI AKANTHOS — 3 PITTURA DI CORNETO.

IL CRATERE DI AMANDOLA.

GEMMA INCISA.

Tra la suppellettile arcaica in bronzo è forse la creazione più alta di quel genio decorativo ionico che s'irradiò in tutta la civiltà classica, ed avrebbe fama universale nella storia dell'arte greca se non fosse sperduto nel museo d'Ancona, ove ben pochi giungono anche tra gli studiosi, e se non fosse quasi inedito, poichè i rari e brevi accenni e un paio di riproduzioncelle (1) che ne apparvero a stampa non bastano a dare un'idea dell'oggetto.

Il vaso (2) fu scavato presso Amandola, (3) un borgo delle Marche poco lungi da Ascoli, in circostanze che non furono rese di pubblica ragione, probabilmente in una delle solite tombe a fossa in piena terra, all'uso piceno, chè il peso degli strati sovrastanti ha schiacciato ed infranto il metallo e i frammenti furon ricostruiti sopra un fusto moderno.

L'equilibrio stupendo delle proporzioni, la sapienza della struttura e la felice armonia e sobrietà dei motivi ne fanno un vero lavoro da architetto dove ogni parte va considerata.

Il recipiente con larga bocca e fondo conico, ove mescolavasi l'acqua col vino, è il δῖνος, o vaso a trottola, assai comune nella ceramica arcaica: fu usato in Atene fino ai tempi d'Aristofane il quale trasse dal suo nome gustosi giochi di parole. (4) Negli esemplari più antichi (5) pervenuti a noi il profilo è quasi sferoidale come la caldaia dei tripodi; un profondo ovoide è quello in bronzo, con il coperchio, dell'Antiquarium di Monaco (*pag. 155*), (6) lavoro ionico assai affine per l'ornato del labbro. Nella pittura di Smikros (*pag. 159*), (7) circa del 490 av. Cr., la sagoma è più svelta e più vicina a quella di Amandola, che non può essere di molto anteriore. La spalla rientrante del nostro bronzo è una deformazione prodottasi entro la tomba: la linea doveva esser poco diversa da quella degli altri. Il *dinos* in terracotta non ha il labbro arrovesciato come questi metallici, nè reca le anse, qui tradotte in due figurine d'animali o in quattro piccole sirene.

Il tripode è nato con la base del candelabro ad asta (8) e con quella durò fino all'età romana. (9) Comune tra bronzi greci ed etruschi dei secoli VI e V (10), ma tra le va-

VATICANO

MUS. ETRUSCO

rietà che possediamo la nostra è senza dubbio la più ricca e complessa.

La parte superiore, nel duplice ritmo della rientranza che s'alterna a quello dei risalti a bastone, dà una sensazione di misura e d'ampiezza come le basi di colonne ioniche, e non già quali appaiono nell'epoca arcaica, trite ed artificiose, in Asia minore o a Locri Epizefirii [11], ma nella maestosa semplicità del V secolo attico, come nei propilei di Mnesicle o all'Eretteo. Così le larghe melodiose volute che, partendo dalla palmetta rovesciata, colmano il vuoto tra i sostegni, richiamano il motivo dominante del capitello normale e delle sue variazioni fino a quello corintio. [12]

Le zampe non hanno l'unghia retrattile dei felini, ma quella inerte del cane. Scelte dall'artefice per trarle dal vero con maggiore efficacia, pur frequenti nei candelabri d'Etruria invece di quelle leonine più comuni [13], sono stilizzate con severità tutta arcaica nei solchi del tarso e nella parte superiore, tectonica e non più naturalistica; alla sommità è ripetuto in leggero rilievo il motivo delle duplici volute. Lo sguscio su cui poggian le dita, assai più opportuno di altre modanature usate così, è una minuzia che palesa l'acume del compositore.

Il leone ed il toro (*pag. 156*), saldati ai lati della bocca con artifizio felice, perchè nell'adattamento tectonico nulla deforma l'elemento plastico, come spesso in casi simili di questa produzione, [14] son rappresentati nel momento che precede la zuffa: divisi od abbrancati tra loro, i maestri ionici ne posero per tutto, dal castone d'anello al frontone del tempio. Valgano come paralleli questi prodotti dell'arte più minuta: una gemma incisa l'Asia Minore e monete argentee di Akanthos, nella Calcidica [15] (*pagina 153*). Ringhio e cozzo resi con forza. Il torello massiccio dalle corna brevi, ha le grinze del muso e la giogaia stilizzate come già nei frammenti statuari dell'Acropoli. [16] La belva, invece, che pure richiama da lungi la grande Chimera d'Arezzo, ha un tipo convenzionale, quasi araldico specialmente nel-

MONACO ANTIQUARIUM

la testa, con la giubba rialzata intorno al muso in una raggera di ciuffi [17]; la mossa è più peculiare al cane.

Tipo e motivo rappresentano tradizione di scuole che, in questo tema, prevalse sullo studio del vero: il primo è più vicino ai modelli orientali nella Chimera della tomba dei Tori a Corneto (*pag. 153*) [18], e l'altro si coglie più vivo ed efficace nella caccia alla lepre svolta sul coperchio d'una pisside corinzia [19] (*pag. 154*), due pezzi anteriori, più vicini al VII che al V secolo. Per le zampe del tripode posso citare un frammento di statua scavato in Olimpia [20], modellato con maggior naturalismo e che mi sembra alquanto più recente, ma somigliantissimo di stile.

La palmetta triangolare a petali diritti arrotondati, il mediano assai più alto, leggermente convessi e contornati ad un sottile

DINOS DI AMANDOLA: LE ANSE.

listello, si ritrova specialmente in ornati arcaici ionici e ionico-attici. Le forme e le proporzioni sono sempre, come qui, determinate dalla funzione decorativa, per modo che non è difficile trovarne tipi diversi in una stessa composizione. Così sul manico d'un colatoio di bronzo degli scavi d'Olimpia (*pag. 161*) [21], che il Furtwängler attribuì ad officina calcidese del VI sec. con larga ed acuta associazione di confronti stilistici, una palmetta simile alla nostra è opposta a quella più consueta tondeggiante con petali incurvati all'infuori. Nelle ceramiche dipinte, mentre la serie delle hydrie « ceretane » che ci porge somiglianze notevoli pur nel modo di tracciar la voluta, ha quasi costante il contorno dei petali segnato con diverso colore [22], secondo il tipo preferito nelle architetture, in quella delle tazze ioniche denominata dalla coppa di Phineus del Museo di Würzburg, è usata di preferenza la stessa forma [23] che in Atene appare quasi esclusivamente, con leggera variante, nei fregi delle anfore di Nikosthenes [24], maestro ionizzante, anzi il più tardivo nel mantenere i caratteri dell'ionismo, mentre i suoi colleghi adoprano quasi sempre la palmetta rotonda a ventaglio o quella più allungata con petali largamente divisi. Poco diverse ne vediam pure in una sima marmorea dell'Acropoli e nell'acroterio di stele funebri contemporanee come quella dipinta di Antiphanes. [25]

Quanto al modo di trattar le volute, se poniamo il nostro bronzo e quello d'Olimpia poc'anzi citato, a lato dei sostegni traforati degli specchi arcaici locresi, (*pag. 161*) [26], notiamo bensì in questi ultimi una fase più sviluppata di stile per la forma slanciata della palmetta e le sezioni angolari dei petali, ma l'analogia della composizione palesa l'unità nella tradizione di lavoro.

Il canale delle volute ricorrenti, nel bronzo d'Olimpia scende lungo l'impugnatura a riempire un campo ristretto, mentre sale in quelli di Locri creando la parte espansa, ma i due ritmi hanno la stessa armonia, [27] come l'ha pure nel nostro tripode lo sviluppo laterale che forma quella specie di cimasa rovesciata, qual ritornò poi in tutto il periodo classico e fu ripresa squisitamente dai nostri architetti della rinascita [28]. Il giro della voluta si ritrova identico nel collaretto della colonna ionica del tempo di Marazà a Locri [29], ove però le palmette hanno già il tipo svelto, rastremato alla base, che rag-

DINOS D'AMANDOLA
ANCONA – MUSEO (Gabinetto Fot. del Ministero di P. I.)

DA UNO STAMNOS DI SMIKROS.
BRUXELLES - MUSEO.

giunge nella seconda metà del V sec. la sua più elegante espressione sui collaretti analoghi dell'Eretteo: quella del tripode rappresenta anzi la transizione tra la forma arcaica e quella classica. (30)

Se a dichiarare la cronologia, circa 500 av. Cr., e i caratteri generali dello stile bastano i pochi confronti recati da me, ben difficile invece è assegnare al monumento un luogo d'origine con qualche probabilità. Calcide e Locri nel Bruzio, una delle colonie italiote più antiche, ci forniscono qualche dato, ma nulla di positivo se ne può trarre; Argo, Egina, Corinto nella Grecia occidentale, Chio e Samo in quella orientale, per tacer d'altre città, ebbero pure gran nome nel fonder bronzo in opere grandi e piccole. Finora, purtroppo, i gruppi locali dei varî centri di produzione ci sfuggono e mancano pure quelli stilistici, che sono poi l'essenziale quando non vi siano appigli sicuri per distinguere i primi. L'attività degli studiosi s'è svolta ad altri campi di lavoro (31) e siamo ben lungi dall'avere, per la suppellettile bronzea, dei termini di criterio come, ad esempio, per le ceramiche, l'unico insieme di piccoli manufatti del periodo ionico arcaico dove si distingua, benchè a grandi linee, qualcosa di chiaro.

L'importazione greca nel Piceno, tranne le singolarità che a suo luogo notai (32), non ha carattere diverso che sull'altro versante dell'Appennino. Per le oreficerie e i metalli, gli ultimi scavi di Fabriano stabiliscono che la tipologia orientale si presenta identica a quella etrusca fin dal VII secolo. (33) Dal VI al IV il vasellame di bronzo decorato è rappresentato in quasi tutti i suoi tipi (34), e molti non solo comuni alle tombe etrusche, ma poco diversi in tutta l'area d'esten-

sione del commercio ellenico, ch'è quanto dire dal Mar Nero alle colonne d'Ercole. Finchè uno studio organico non sarà costruito e il materiale non sarà raggruppato con metodo, seguendo le singolarità della tecnica e dello stile nei ritrovamenti dei diversi territorî, sarà meglio astenersi dal formular delle ipotesi, le quali non conchiudono nulla o ben poco, il che nelle scienze positive è forse peggio.

CARLO ALBIZZATI

Milano, Aprile 1920

---

(1) Cfr. FURTWÄNGLER in BRUNN BRUCKMANN, *Griech. röm. Sculptur,* tav. 586-587, testo p. 11, e DALL'OSSO, *Guida d. Museo d'Ancona,* p. 92. Due piccoli disegni dati da BERNABEI, *Nuova Antologia* vol. 194, p. 654, e una piccola zincotipia dal Dall'Osso.

(2) Patina verde cupa, alto cm. 44,2; vaso a martello cm. 24, tripode fuso con saldature e sbalzo, cm. 27.

(3) Il prof. Dall'Osso, direttore del Museo, trovò l'oggetto in collezione e mi comunica gentilmente di non avere alcuna notizia sopra lo scavo.

(4) *Nubes,* v. 380-1470 segg.; cfr. ROBERT in PAULY WISSOWA, *Realencyclopädie* V, col. 555.

(5) Cfr. quelli di stile ionico-attico (ca. 570 av. Cr.) al Louvre e al Vaticano, POTTIER, *Vases du L.,* tav. 61, n. E 874 e HELBIG, *Führer durch klass, Altertümer in Rom,* n. 459, ed uno in istile di Laconia pure al Louvre. PERROT-CHIPIEZ, *Hist. de l'art,* IX, p. 5, fig. 246. Nell'esemplare vaticano, che suol darsi come tipico in tutti i manuali, riscontrai sole parti genuine il bacino e il piede: coperchio di fabbrica paleocorinzia, non pertinente, sostegno di gesso, con un pezzo antico estraneo.

(6) *Archäol. Anzeiger* 1910, p. 480 fig. 6; proviene dall'Italia meridionale e s'appaia con quello frammentario in *Mon. d. Istituto* XI, tav. V, 2.

(7) *Monuments Piot* IX, tav. 3; stamnos del Museo di Bruxelles; sostegno simile agli originali più antichi.

(8) La derivazione dalle arti orientali è chiarissima. Il trono d'un defunto eroizzato sopra una stele Laconia (PERROT-CHIP. l. c., VIII, p. 439, fig. 235) ha le quattro zampe riprodotte come nel corpo del leone, tal quali si vedono in mobili egizî a partire dalla III dinastia (v. il pannello di Saqqarah, CAPART, *L' art egyptien* I, tav. 28, la sedia della XVIII din., l. c. 78) e in qualche monumento caldeo; (cilindro di Ur, *British Museum, Guide to the babyl. antiq.,* p. 157 n. 24). In età più recente nei letti funebri ove posano le mummie è stilizzata la belva intera. Nei tripodi a verghe del VII sec., periodo etrusco-hetheo (tomba Regolini Galassi), la zampa leonina, come nei monumenti assiri contemporanei, fa da base al sostegno composito che passò poi all'arte ionica. Ma sono appena le estremità con le dita. Invece per il tipo che qui ci interessa è specialmente preziosa, per la cronologia, la base del candelabro ad asta trovato con la biga di Norcia, (FURTWÄNGLER, l.c., p. 5, n. 7 e fig. 11) che può datarsi verso 570 a. Cr. È il più antico della serie tanto ricca nei sepolcri etruschi tra il VI e il V secolo e dura fino all'epoca romana. Il lavoro assai rozzo del candelabro di Norcia conviene a qualche officina italica, come la cista a cordoni e i buccheri della stessa tomba; le zampe son mal proporzionate e contorte, ma il tipo è già compiuto e ciò tanto più è notevole se il modello venne d'oltremare.

(9) L'arte del bronzo a Pompei, è singolarmente conservatrice. Accanto ai candelabri che già notammo, e che si distinguono dagli arcaici soltanto per poche differenze d'ornato e di forma (MEURER, *Vergleich. Formenlehre d. Ornamentik,* p. 580, fig. 12, 584; ser. 24, tav. VII, n. 1 e specialmente fig. 20, ove la decorazione dell'asta richiama le colonnette nelle pitture murali del III stile; quello p. 583, fig. 20, ser. 27, fig. 18 è assolutamente arcaico, cfr. quello etrusco in *Museum Gregorianum,* I, tav. 79, n. 3) abbiamo i piccoli tripodi (l. c. p. 230, fig. 7 e 8, serie numerosa nel Museo di Napoli) di schema cilindrico, quasi identici a quelli del VI sec., come l'esemplare fittile di Tanagra dipinto a figure nere (Mus. di Berlino, PERROT-CHIP., l. c., p. 47, fig. 38). Per la persistenza della base a piramide triangolare, dai bronzi greco-etruschi ai marmi romani, v. REISCH in HELBIG, I. c., I p. 356.

(10) Cfr. Il piccolo tripode d'Olimpia, *Ausgrabungen* IV, tav. 51, n. 853; gli esemplari di Locri, *Notizie d. scavi* 1917, p. 125, fig. 30, e di Rosarno, l. c 1913, p. 138, fig. 185, simili a quelli ivi citati dell'Acropoli e delle Heraion di Argos, databili intorno a 500-480 av. Cr. La forma ritorna nei braceri etruschi del Vaticano. HELBIG, l. c., n. 592, 625, 703, che scendono verso il IV sec.

(11) Efeso, NOACK, *Baukunst,* tav. 45 DURM, *Bau d. Griech,* p. 295, fig. 270[a]; Locri, PUCHSTEIN-KOLDEWEY, *Griech. Tempeln v. Unteritalien* p. 7 fig. 5 e.

(12) La questione si riconnette a quella dei tipi ionico eolici del capitello a volute divise e allo sviluppo dell'ornato d'acanto nella palmetta, cominciato durante la metà del V sec. come dimostrò FURTWÄNGLER, *Sammlung Sabouroff,* I, p. 9. L'applicazione al capitello segue immediatamente quella dell'acanto agli acroteri, come al Partenone, SMITH, *Sculpt. of the Parth.,* p. 68 segg.

(13) Cfr. REISCH in HELBIG, l. c., 355.

(14) Specialmente le cariatidi umane incurvate ad ansa come quelle del Vaticano, HELBIG, l. c., 598.

(15) L'intaglio in FURTWÄNGLER, *Antike Gemmen* tav. VIII, n. 43. Le mammelle e la giubba, insieme, mo-

strano che l'artista non conosceva leonesse; incerto se l'iscrizione, *Aristoteiches* indichi l'esecutore o il committente. Per le monete v. HEAD, *Historia numorum*.

(16) Due gruppi colossali, ca. epoca di Pisistrato: d'uno in calcare, il toro atterrato lungo m. 4,50 ca.

(17) Durò assai tardi nei mascheroni delle architetture, per l'effetto decorativo. Rarissimi nell'arte greca le ispirazioni tratte dal vero, come nel pezzo statuario di Efeso, BRUNN BRUCKM., l. c., testo a tav. 642, e nell'ambra di Belmonte Piceno, v. *Rass. d'arte* 1919, p. 195.

(18) *Antike Denkmäler* II, tav. 41; cfr. VON STRIK, *Etruskische Kammergräber*.

(19) Museo Vaticano, inedita.

(20) *Olympia* VI, tav. 5, n. 15, p. 13.

(21) Ivi tav. 55, n. 915, p. 147; cfr. il testo al n. 897.

(22) V. ad es. quella di Vienna, PERROT-CHIP. l. c., IX p. 521, fig. 253. La policromia richiama le antefisse come nel tesoro di Gela a Olimpia, *Ausgr.* II, tav. 96, n. 2.

(23) *Athenische Mitteilungen* 1900, p. 55; fig. 14, p. 56, fig. 15. Anche qui naturalmente l'uso è promiscuo.

(24) PERROT-CHIP. X, p. 262, fig. 262 (il fregio inferiore); la tazza fig. 167 ha invece palmette aperte.

(25) CONZE, *Attische Grabreliefs*, tav. 13.

(26) *Not. scavi* 1911, Suppl., p. 23, fig. 19; ORSI. Boll. d'arte 1919, p. 99; DUCATI, *Archivio Sicilia orient.* 1919.

(27) Gli artisti del VI sec. avevano svolta questa composizione di volute nella grande decorazione d'architettura; così il primo dei due ornati si ritrova nei puntelli delle statue di Veio (*Rass. d'arte* 1920, p. 19) come il secondo sul grande altare di Siracusa (Ivi p. 67). Quello specialmente notevole per il canale concavo, questo assai più arcaico dei nostri bronzi.

(28) v. le finestre della Certosa di Pavia, DURM. *Renaissance in Italien*, p. 831 e fig. 794.

(29) L. c. alla nota 9, fig. 5 d.

(30) Cfr. ad es. *Olympia*, IV, tav. 53 n. 941, p. 149.

(31) Sembrerà strano che in un trattato sulle arti minori della Grecia arcaica qual'è il IX vol. de l'*Hist. de l'art.* il Perrot non abbia dato una pagina alla toreutica e che i pochi lavori sulla materia siano sporadici e mal coordinati. Ciò dipende dal fatto che i monumenti più belli e numerosi sono usciti dal terreno dei popoli acquirenti, specialmente gli Etruschi. Il timore di confondere tra lavoro greco e lavoro etrusco ha finora allontanato gli studiosi da questa come dalla serie stupenda di scolture fittili.

(32) *Rass. d'arte* 1919 p. 183 segg.

(33) V. quanto ne dissi in *Atti d. Pontif. Accad. d'arch.*, Serie II, vol. XIV, p. 9, nota 2. Gli scudi rotondi in lamina di bronzo sono identici a quelli della tomba Regolini Galassi.

(34) Un elemento prezioso per associare questo con altri bronzi sono le rosette che fiancheggiano i sostegni. Grandi tazze con anse formate da due guerrieri, spalla contro spalla, ne hanno di simili a lato delle figurine: le tombe da cui uscirono, come quella di Filottrano (DALL'OSSO, l. c., p. 243 segg.) e lo stile sono assai più recenti del nostro cratere, ma da questo appunto può apparire una tradizione di tecnica nelle stesse maestranze.

1 3 2

1-2. BRONZI DI LOCRI E 3 D'OLIMPIA.

GIULIANO DA SAN GALLO

PALAZZETTO CORSI
ORA HORNE

IL PALAZZO E LA RACCOLTA HORNE A FIRENZE.

La casa che Herbert Horne legò nel 1916 allo Stato italiano colle collezioni ivi radunate erigendola in ente autonomo, era stata da lui acquistata anni prima, restaurata con amoroso scrupolo e non terminata di riordinare a causa della sua morte. L'illustre studioso della nostra antica arte aveva raccolti molti documenti intorno al passaggio di proprietà di quello che si chiamava anticamente il *palagetto degli Alberti*, da Piero di Daniele di questa famiglia (che possedette fin verso la fine del secolo passato la maggior parte delle case da Piazza S. Croce al ponte alle Grazie) a Luigi di Jacopo Corsi per estinguere un debito di 692 scudi larghi d'oro; cessione avvenuta con atto notarile del 10 Febbraio 1489. Ma nessun documento è stato ancora trovato per provare se il palagetto fosse ridotto all'attuale forma negli ultimi tempi nei quali apparteneva agli Alberti, o, come supponeva verosimilmente H. Horne, quando fu acquistato dal nuovo proprietario. Così pure non vi sono notizie circa l'architetto; ma l'erudito inglese basandosi su raffronti stilistici era venuto nella convinzione che l'artista fosse quello stesso Giuliano da S. Gallo che in quel breve giro di anni, tra il 1488 e il 1492, stava ab-

GIULIANO DA SAN GALLO - CORTILE DEL PALAZZETTO CORSI ORA HORNE.

GIULIANO DA SAN GALLO - CAPITELLO DEL CORTILE DEL PALAZZETTO CORSI ORA HORNE

bellendo Firenze di numerosi fabbricati come il monastero di S. Gallo, che diede il nome all'architetto e venne distrutto poco dopo per l'assedio di Firenze, la sagrestia di S. Spirito, il palazzo Gondi, il chiostro di Cestello, e, nei pressi, la villa di Poggio a Caiano, la Madonna delle Carceri a Prato.

Col palazzetto degli Alberti o dei Corsi egli aveva dato un modello perfetto di abitazione civile di dimensioni modeste, decorata colla più elegante sobrietà nella tradizione del Brunellesco. In uno spazio ristretto egli trovò il modo d'innalzare sopra vasti e chiari sotterranei un ampio loggiato, un comodo scalone, più piani di sale luminose e una terrazza soleggiata. La bellezza di questa semplice costruzione è data tutta dall'armonia delle proporzioni, dalla purezza delle sagome, dalla ristretta prospettiva verticale, dalla giusta distribuzione degli ornamenti.

I capitelli, i peducci, i fregi delle porte di pietra serena che adornano il cortile, le scale, le sale terrene, sono tutti immaginati colla più svariata fantasia, lavorati con maestria sopraffina come singole opere d'arte sotto la direzione di uno scultore che, appunto come Giuliano da S. Gallo, si era formato all'arte dell'intagliatore in legno; senza che mai la ricchezza dei motivi esorbiti dalla castigatezza della forma, senza che mai l'occhio venga distratto dal ritmo severo delle masse costruttive. Due meravigliosi camini, e vari fregi furono alie-

GIULIANO DA SAN GALLO - CAPITELLO
DEL PALAZZO GONDI.

GIULIANO DA SAN GALLO - PEDUCCIO
DELLA SAGRESTIA DI SANTO SPIRITO.

GIULIANO DA SAN GALLO - PEDUCCIO NEL CORTILE
DEL PALAZZETTO CORSI ORA HORNE.

GIULIANO DA SAN GALLO - CAMINO
GIÀ NEL PALAZZETTO CORSI.

nati da precedenti proprietari, e si trovano purtroppo dispersi per il mondo come noti modelli del genere (*pag. 168*). Era stato venduto anche il più ricco e più fantastico peduccio del cortile, il quale per la sua somiglianza, specie nelle figure nude, con un capitello della sagrestia di S. Spirito può far supporre essere stato scolpito anch'esso da Andrea Sansovino (*pag. 167*); esso insieme a un fregio pur troppo guasto fu con atto nobile ridonato dal cav. Stefano Bardini alla casa Horne e restituito alla sua funzione originaria. Si dice che passasse in quei tempi in possesso al prof. E. Volpi uno stemma della famiglia Corsi che avrebbe adornato l'arco interno d'ingresso di questa casa; ciò che farebbe accogliere più favorevolmente l'ipotesi che a questa famiglia si dovesse la ricostruzione di Giuliano da S. Gallo. Ma di questo stemma non si è potuto sapere altro.

Lo stile di queste sagome e di questi or-

DESIDERIO
DA SETTIGNANO

SAN GIOVANNINO

nati posto a confronto con quelli della Sagrestia di S. Spirito, del Palazzo Gondi (*pagine 165* e *166*), della Madonna delle Carceri mostrano una medesima comprensione dei valori decorativi applicati all'architettura, un medesimo senso di fusione di motivi stilizzati e di motivi realistici; ma il lavoro d'intaglio nel nostro palagetto è ancor più delicato nell'esecuzione. Dalla leggerezza delle linee, dalla mancanza di chiavi di volta, dalle forme delle finestre centinate, si direbbe che questo edifizio fosse stato un precedente esperimento di Giuliano da S. Gallo per quella architettura ornata che ebbe il suo sviluppo perfetto nel Palazzo Gondi a S. Firenze; come dalla ricercata diversità di ogni motivo ornamentale si direbbe che il maestro avesse bandito una gara tra i suoi intagliatori in pietra a chi meriterebbe più importanti commissioni. Occorre anche osservare che nel palagetto il cortile ha il porticato da una parte sola, con un'unica veduta prospettica, per cui ogni singolo dettaglio si presenta separato dagli altri, onde lungi dal confondere la vista, aggiunge ricchezza e interesse al semplice ambiente. Invece nel palazzo Gondi il cortile girando sui quattro lati, l'effetto artistico è prodotto dallo svolgersi spazioso e ritmico delle arcate, delle aperture, delle cornici, e la soverchia varietà dei dettagli vi avrebbe generato confusione. Se ne guardò bene Giuliano da S. Gallo, il quale vi fece eseguire con non minore finitezza capitelli, peducci

VECCHIETTA - SAN PAOLO.

BERNARDO DADDI - CROCEFISSIONE.

GIOTTO? SANTO STEFANO

e fregi, ma appena differenti, mentre si abbandonò a tutta l'esuberanza della propria fantasia nei balaustri e nelle lesene della celebre scala.

Herbert Horne, che non era ricco e che non poteva raccogliere capolavori se non per colpi di ben diretta fortuna, aveva avuto l'idea di riunire a poco per volta in quel delizioso ambiente una collezione di oggetti d'uso e di ornamento domestico della casa fiorentina nel rinascimento. Egli da anni teneva dietro a tutte le vendite, particolarmente a quelle fuor di stagione e fuor di moda in Inghilterra, rovistava

SCUOLA DI PIERO DELLA FRANCESCA:

IL REDENTORE.

tutti i retrobottega dei più modesti antiquarii cercando di rendersi conto della ragion di essere di ogni frammento gettato in disparte, onde non raramente vi scopriva qualche oggetto per lui prezioso. Di molti quadri e sculture di pregio egli si andava a volta a volta disfacendo per estendere i suoi acquisti a mobilia, a stoviglie, a posate; e se avesse vissuto più lungamente noi avremmo visto coordinarsi e perfezionarsi questo caratteristico complesso, che dopo la morte del raccoglitore ci si presenta ancora alquanto incompleto. Vi sono cassapanche, armadi, cassettoni, stipi, che vanno

dal primo quattrocento alla fine del cinque; mobili intarsiati, dipinti o intagliati senza grande sfoggio d'arte, nè di dorature, ma pur sempre rari per chiarezza di stile e per conservazione.

In fatto di mobilia l'oggetto forse più raro è un sedile in forma di pozzetto poligonale di stile ancora trecentesco (*pag. 185*), che rievoca seduta al suo scrittoio la figura pensosa di un qualche santo frate o dottore della Chiesa. Vi sono esemplari di stoviglie di terraglia o di vetro d'ogni sorta e d'ogni fabbrica, rozze e fini, dalla scodella primitiva di Montelupo all'aristocratico piatto di Urbino della più bella epoca; dalla tazza di vetro di scavo al bicchiere di Murano. Tra essi uno degli oggetti più rari della collezione: un'anfora del secolo XIV, fra le più grandi, più belle e meglio conservate, un pezzo quasi unico insomma, di quelle terraglie che vengono dette d'Orvieto per esserne stati trovati frantumi in gran numero nello scavo d'un pozzo in tale città (*pag. 180*).

Vi è un rarissimo tappeto in lana fiorentino del quattrocento a disegni d'imitazione orientale fiorentinizzata, grande una ventina di metri quadrati che H. Horne riuscì a ottenere da qualche fondo di sagrestia. Senza un nutrito e acuto senso di percezione poteva esser ben facile sbagliarlo per un oggetto di nessun valore, massime quand'era tutto coperto di cera e di sudiciume; ma, ripulito da lui stesso con la cura più minuziosa, lo stile del disegno a rabeschi di nastrini e il tono del colore azzurrognolo gli rivelò la presenza di un esemplare forse unico d'una antica industria fiorentina ignorata.

H. Horne ebbe varie di queste fortune da collezionista d'altri tempi. Da un antiquario trovò ad esempio, vendutogli contro voglia come una copia moderna per 40 lire, un'antica replica marmorea di estrema finezza in forma di medaglione del San Giovannino di pietra del Bargello attribuito a Donatello, ma che nell'esemplare Horne fa pensare più volentieri a Desiderio da Settignano (*pag. 169*). Un'altra volta acquistò un tondo di legno circondato da un fregio intagliato quattrocentesco ma dipinto rozzamente nel settecento; lo fece ripulire dal Cavenaghi e venne in luce non troppo guasto un S. Girolamo di Piero di Cosimo dei più caratteristici e del tempo del quadro degli Innocenti.

A una vendita estiva in Inghilterra circa 20 anni fa acquistò per qualcosa come 10 sterline il libro di disegni del Tiepolo che è non solo l'oggetto più cospicuo della collezione, ma uno di quelli che ogni museo italiano o straniero considererebbe tra i più preziosi (*pag. 182*). Consta di 37 fogli ove son disegnati in penna e bistro, forse la sera al lume, gruppi di fantasia e scene allegoriche, taluni riconosciuti come messi in opera in qualche pittura; come una bellissima serie di fauni probabilmente per le sopra finestre del salone di Strà.

Del resto la raccolta di disegni e stampe è forse artisticamente il complesso più importante del lascito. Vi è anche un taccuino da viaggio di Salvator Rosa con vedute annotate di castelli dell'appennino umbro-romano, di valore però più topografico che artistico; vi è una diecina di cartelle piene di disegni di Raffaello, di Andrea del Sarto, del Parmigianino, del Guercino ecc., e specialmente di bei gruppi di disegni del Guardi, del Poussin, di Claudio, di Gain-

GIAMBOLOGNA: TORSO D'ATLETA
(BOZZETTO IN TERRACOTTA).

sborough; vi sono poi stampe e incisioni d'ogni tipo, specie una serie assai completa di stampe « di legno di tre pezzi » come le chiama il Vasari, di Ugo da Carpi.

Per tornare alle suppellettili domestiche è degna di grande interesse la raccolta di coltelli e di forchette da tavola dai tempi più remoti al seicento, tanto per provare ai signori d'oltre alpe, che ci insegnano la storia del costume, che in Italia si mangiava colla forchetta da molti secoli quando alle corti eleganti d'altri paesi si adoperavano ancora le mani. Ecco poi strumenti chirurgici, pressacarte, arcolai, smoccolatoi, discriminatori d'avorio anche francesi del trecento, agorai, boccette da profumi, sigilli; uno specchio d'avorio nello stile degli Embriachi; una scacchiera intarsiata del cinquecento; uno stipetto di cuoio impresso a oro che racchiude una collezione di monete greche (*pag. 184*); una collezione di medaglie e placchette; pesi, misure, mortai, carte da giuoco; un armadietto racchiudente una piccola raccolta di oggetti da sagrestia, custodie per relique, paci, turiboli, ecc., ecc.

Ma non dimentichiamo per essi le opere d'arte vere e proprie.

Come sculture oltre al S. Giovannino di Desiderio è degna di nota una statua di legno policromato, al naturale, molto consumata e sbiadita ma ancora potente di carattere e di concezione spirituale. Essa rappresenta S. Paolo ed è dovuta alla rude mano del Vecchietta (*pag. 170*); H. Horne la scoperse nella retrobottega di un falegname.

Altra cosa d'importanza non comune è un piccolo gruppo di terra cotta con lievi traccie di antica doratura, che rappresenta un cavaliere che atterra un nemico, ispirato agli studi di Leonardo per il monumento a Francesco Sforza. Deriva dalla scuola del Verrocchio, ma più che il Rustici al quale taluno l'attribuisce a me sembra ricordare qualcuno come Benedetto da Rovezzano nel fregio del camino del Turco al Bargello o l'autore del peduccio figurato nel cortile di questa casa per il quale abbiamo suggerito il nome di Andrea Sansovino. Vi è poi un San Girolamo penitente della scuola del Verrocchio che H. Horne supponeva di Lorenzo di Credi; antiche repliche in terracotta e in stucco, di noti esemplari dei Robbia e del Rossellino; busti in terracotta policroma di gentildonne del quattrocento; delle statuette in legno dipinto e dorato d'arte lombarda, dei bassirilievi di marmo di scuola bolognese del cinquecento, varii modellini tra i quali due di Giovan Bologna: un torso d'atleta (*pag. 175*) e una Venere; e uno d'un Berniniano.

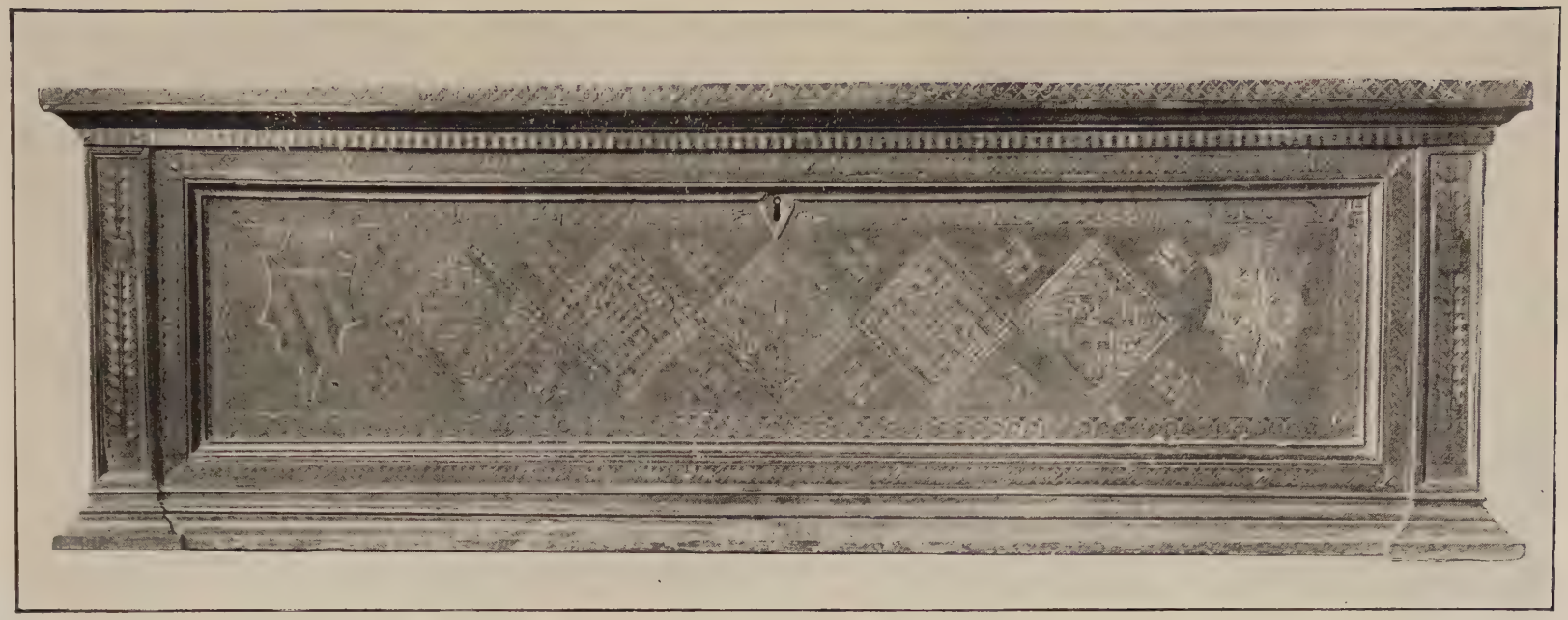
Anche tra le pitture la collezione Horne presenta talune rarità: un Santo Stefano in mezza figura mirabile per sicurezza di disegno e di espressione e per delicatezza di colorito cui solo una certa mancanza di grandiosità di forme ci toglie la sicurezza di attribuirlo a Giotto (*pag. 172*); un piccolo dittico portatile con Cristo morto e la Madonna che ha tutte le caratteristiche e i pregi di Simone Martini (*pag. 178*); tre Santi di Pietro Lorenzetti facenti parte d'un polittico; una madonnina di Taddeo Gaddi; due piccole tavolette portatili colla Madonna i Santi e la crocifissione di Bernardo Daddi (*pag. 171*); un tabernacoletto a sportelli di un delicatissimo trecentista giottesco con influenza senese; tavole con madonne e santi, grandi e piccole, e fram-

DOSSO DOSSI: ALLEGORIA DELLA MUSICA.

menti e predelle che completano l'importante gruppo della pittura fiorentina e senese del secolo XIV.

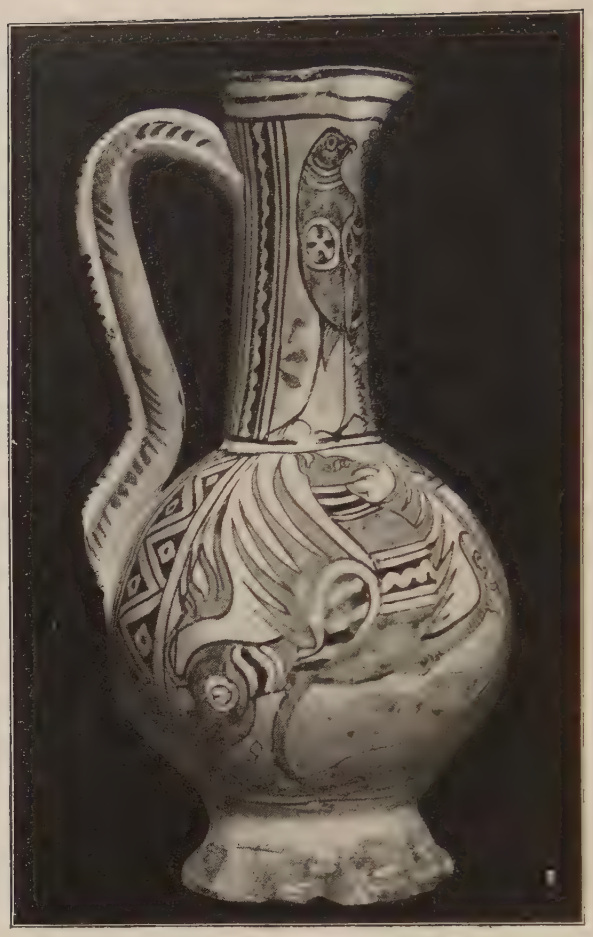
Il quattrocento s'inizia con un suggestivo frammento, troppo rovinato per poterlo riprodurre, d'una predella relativa alla storia di S. Giuliano, la cui semplice grandiosità delle forme, il gesto efficace e specialmente il trattamento della veste della donna in rosa fanno pensare a Masaccio e ad un'opera descritta dal Vasari come già esistente in Santa Maria Maggiore. Altra pittura di rara importanza è la monumentale Crocifissione su tela di Benozzo Gozzoli che doveva andare in una chiesa di Pistoia e che rimase non finita alla sua morte nella sua bottega,

SIMONE MARTINI?: VERGINE E FIGLIO - PIETÀ.



CASSONE TOSCANO DEL SEC. XV.
CASSONE TOSCANO DEL SEC. XVI.

CERAMICA D'ORVIETO



DEL SEC. XIV.

come provano ricerche inedite di H. Horne (*pag. 183*). Più volte ravvivata coll'olio e lavata oggi si intravvede come un chiaroscuro rilevato da colori crudi e spenti; ma la creazione grandiosa e tragica sopravvive a dimostrare come la fantasia del vecchio decoratore non venisse mai meno.

Notevole è una testa del Redentore che presenta le due mani stigmatizzate con uno scorcio coraggioso e pieno di luce; (*pag. 173*) disgraziatamente anche questa pittura è troppo sbiadita, per quanto restaurata nel migliore modo possibile, per poterle dare un'attribuzione sicura; tuttavia l'esecutore bisogna cercarlo nell'ambiente di Piero della Francesca, un'opera sconosciuta del quale forse qui troviamo ricordata. Della sua scuola abbiamo anche un grande San Rocco, uno dei tre ricordati dal Vasari tra le opere di Bartolomeo della Gatta, che si credeva perduto. Prima di lasciare quella grande scuola ricordiamo subito anche la piccola Santa Caterina seduta sulla sua ruota, della maniera più coloristica di Luca Signorelli, che H. Horne comperò già sul suo letto di morte. Vi è pure una delicata madonnina del Boccati; un'altra tra le migliori di Neroccio; una figurina di Ester facente originariamente parte dei famosi cassoni Torrigiani oramai dispersi, forse in contrap-

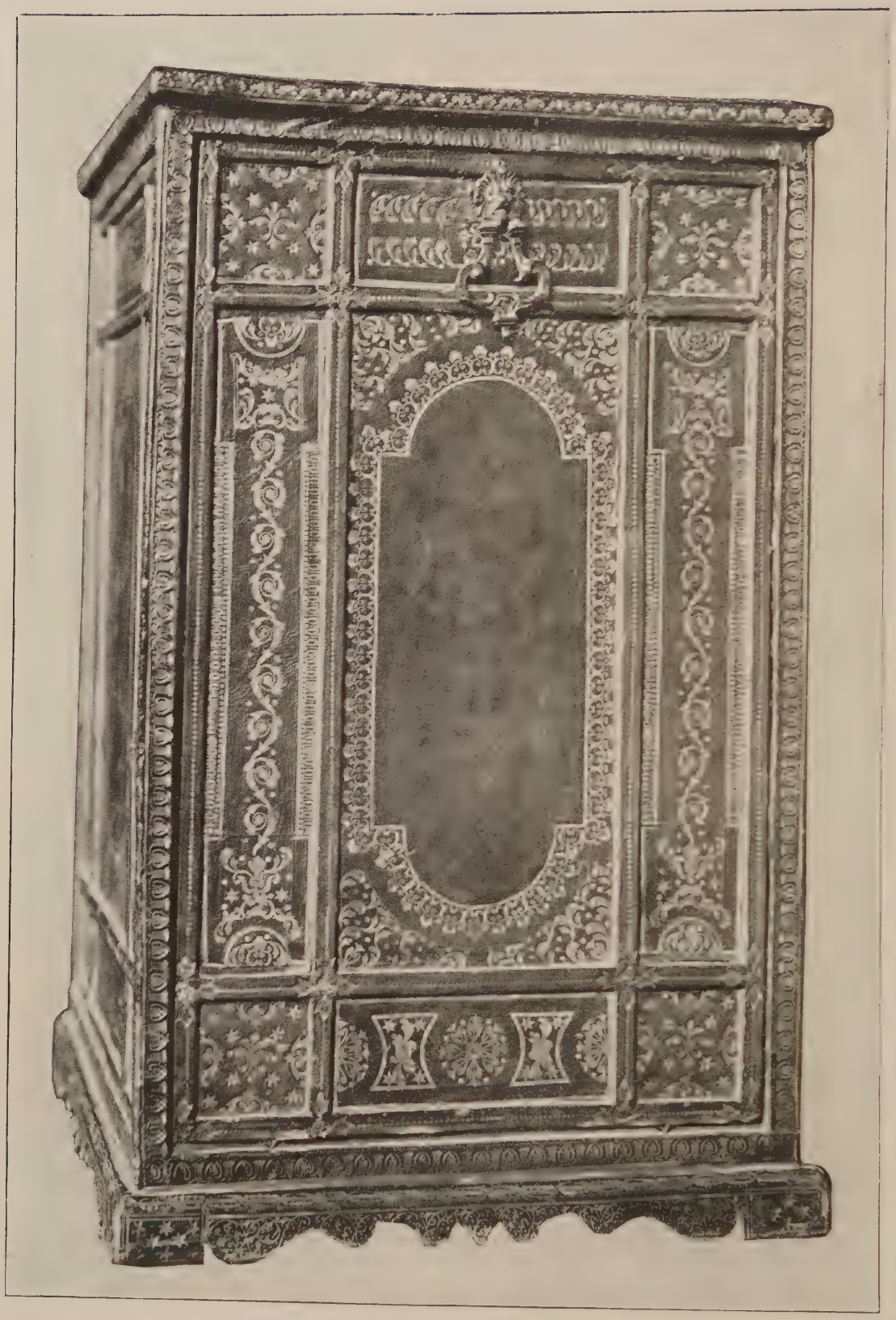
CERAMICA D'URBINO DEL SEC. XVI.

posto alla famosa derelitta regina Vasti di casa Pallavicini ascritta al Botticelli. Questo complesso, da taluni ritenuto di un ipotetico amico di Sandro, H. Horne tendeva a restituire al periodo giovanile di Filippino Lippi cui era tradizionalmente attribuito. Vi sono poi dei toni, dei reparti di predelle, ed altro; ma non va dimenticata una tavoletta con una storia di un santo che esorcizza una indemoniata, che ricorda molto da presso, massime nei dettagli, la maniera di Ercole Ferrarese.

E per rimanere a Ferrara, passando al sontuoso cinquecento, noteremo che la collezione Horne conserva anche una gran tela di Dosso Dossi rappresentante l'allegoria della musica la quale sembra aver dovuto far serie coll'allegoria della pittura ove è figurato Giove che dipinge le farfalle, nella raccolta Lanskoronski di Vienna (*pag. 177*). Qui l'allegoria si decifra meno chiaramente malgrado il Tubalcain che batte sull'incudine e le figure geometriche a note musicali; ma la pittura presenta efficacia di forme e decisione di colori d'un coraggio tutto moderno. Del medesimo tempo vi è una spiritosa tavola del Beccafumi colla favola di Deucalione e Pirra, il primo quadro che H. Horne ancora molto giovane acquistò in Inghilterra. E dalla parte di una sala

TIEPOLO: GRUPPO ALLEGORICO.

BENOZZO GOZZOLI: CROCIFISSIONE.



COFANETTO IN CUOIO PER MONETE
(FINE DEL SEC. XVI).

SEDILE A POZZETTO

DEL SEC. XIV.

pendono due grandi tele del Furino se non tra le più delicate d'esecuzione pur sempre mirabili per eleganza di movenze e per sentimento decorativo; rappresentano l'uno la moglie di Loth tramutata in statua di sale, l'altro la Regina Tamiri che si accinge ad assalire Ciro. Herbert Horne fu tra i primi a rimettere in evidenza il merito di questo delicato artista del '600 fiorentino.

L'unico ambiente che H. Horne lasciò definitivamente riordinato è la sua biblioteca preziosa per i molti libri di storia d'arte; ma più preziose sono le numerose note da lui raccolte e riordinate con acuta scrupolosità dai documenti investigati in lunghi anni di assiduità negli archivi dello Stato, delle chiese, degli ospedali di Firenze; rara miniera di notizie dalla quale egli voleva estrarre il materiale necessario per completare la storia dell'arte fiorentina. La miglior maniera di commemorare la generosità di Herbert Horne di aver lasciato tanta dovizie d'arte e di storia al nostro paese, sarà di far sì che tanta utile fatica rimanga unita al suo nome a vantaggio di chi ama le cose belle.

CARLO GAMBA.

CÉZANNE, GAUGUIN, VAN GOGH

I

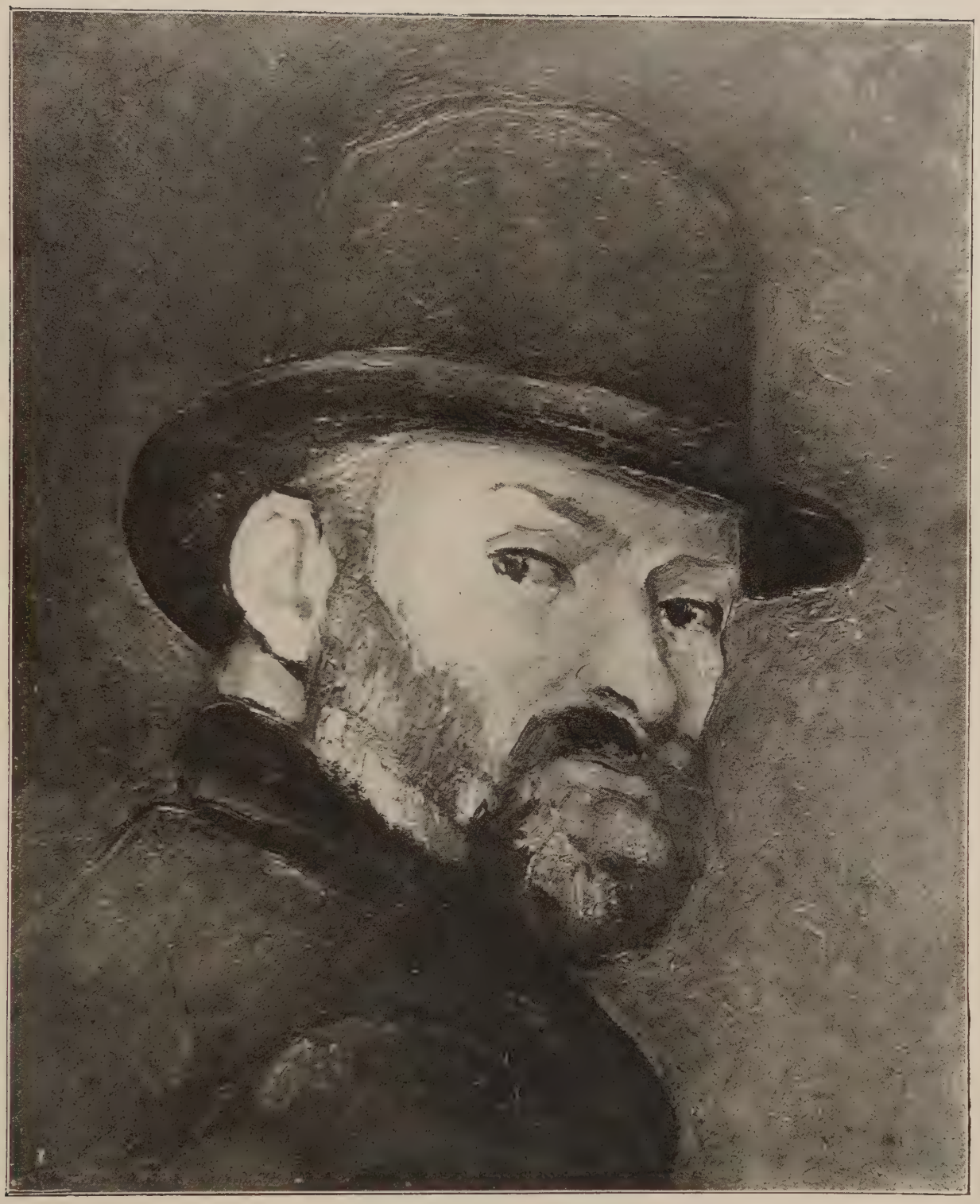
Vi sono degli accoppiamenti di nomi che son causa di giudizi errati in quanto inducono a dare un unico passaporto a delle personalità ben distinte. Tale è il caso di Cézanne, Gauguin e Van Gogh, che l'uso corrente minaccia ormai di unire in una indissolubilità da far invidia ai tre moschettieri, quasi vi fosse tra loro un programma comune, una fratellanza d'arte simile a quella onde si legarono i preraffaelliti, o gli impressionisti o i futuristi.

II

In realtà nulla di simile.

L'unico dei tre che abbia pensato a una vera e propria collaborazione è stato Van Gogh. Ciò corrispondeva per lui a un sogno che superava le contingenze della sua vita e aveva la forza d'una teoria, d'una aspirazione generica. In una delle sue lettere scriveva: « Il me semble toujours, de plus en plus que les tableaux qu' il faudrait faire pour que la peinture actuelle soit entièrement elle et monte à une hauteur équivalente aux cimes sereines qu' attegnirent les sculpteurs grecs, les musiciens allemands, les écrivains de romans français, dépassent la puissance d'un individu isolé; ils seront donc créés probablement par des groupes d'hommes se combinant pour exécuter une idée commune ». Assillato da questo sogno preparava la sua casetta a Arles in modo da ospitare degli amici e continuava ad insistere perchè Gauguin lo raggiungesse. Però di fronte alla prospettiva di una corporazione di artisti il suo libero spirito si ribellava. « L'idée de faire une sorte de Franc-maçonnerie des peintres ne me plaît pas énormement. Je meprise profondement les réglements, les institutions, etc., enfin je cherche autre chose que les dogmes qui, bien loin de régler les choses, ne font que causer des disputes sans fin. C'est signe de décadence. Or, une union des peintres n'existant pas encore — qu'à l'état d'esquisse vague mais fort large — laissons donc tranquillement arriver ce que doit arriver ». Così appena intravista, la possibilità del lavoro in comune veniva da lui stesso rinnegata.

E non aveva torto infatti. Perchè la breve permanenza di Gauguin a Arles, senza contare il drammatico scioglimento dal quale fu funestata [1], non giovò in nulla a ravvicinare i due artisti; anzi mise in chiaro la loro antinomia di gusti e di tendenze. « Vincent (Van Gogh) et moi nous sommes bien peu d'accord en générale, surtout en peinture. Il admire Daudet, Daubigny, Ziem et le grand Rousseau, tous gens que je ne peux pas sentir. E par contre il déteste Ingres, Raphael, Degas, tous gens que j'admire; moi je reponds: « Brigadier, vous avez raison » pour avoir la tranquillité. Il aime beaucoup mes tableaux, mais quand



CÈZANNE: AUTORITRATTO.
(*fot. Druet*).

je les fais il trouve toujours que j'ai tort de ceci, de cela. Il est romantique et moi je suis plutôt porté à un état primitif. Au point de vue de la couleur il voit les hasards de la pâte comme chez Monticelli, et moi je déteste le tripotage de la facture ecc. ». Così scriveva Gauguin in quel periodo e più tardi, quando solo nell'isola di Tahiti ritorna nelle sue lettere sul nome di Van Gogh, non solo si astiene da qualunque accenno di rimpianto per il fallimento di quel tentativo di collaborazione, ma esprime il rammarico di vedere la loro opera accomunata e confusa « Surtout ne laissez plus faire Z.... qui va me fourrer dans une exposition avec Bernard, Denis, Ranson et C.ie; ce que donne l'occasion au critique du Mercure de dire que c'est Cézanne et Van Gogh qui sont vraiment le promoteurs du mouvement moderne. Non, voyez vous, les expositions ne valent rien pour moi, sinon à me faire attraper injustement et me mêler à n'importe qui ».

Quanto a Cézanne, l'isolamento nel quale si chiuse tutta la vita, esclude persino il sospetto che in lui potesse mai nascere l'idea di una collaborazione. E del resto per Gauguin e Van Gogh egli non nascose mai la sua antipatia e la sua repulsione. Queste parole riportate da Bernard, la cui testimonianza è preziosa, lo dimostrano chiaramente: « Gauguin n'était pas peintre, il n'a fait que des images chinoises » « Sincerèment, vous (Van Gogh) faites une peinture de fou ».

Oltre quindi a non esservi fra i tre pittori alcuna comunanza di intendimenti, che potesse mantenerli uniti, v'era invece una divergenza incolmabile di vedute e una scarsa stima.

III

Gli è che in fondo erano diversissimi per origini per carattere per tendenze.

Gauguin discendeva per parte di madre da una nobile e vecchia famiglia spagnuola, i Borgia d'Aragona, insignita nel tempo della carica di Vicerè del Perù. E al Perù condotto di tre anni appena, orfano del padre giornalista, passò quella prima infanzia che riceve indelebili ricordi, presso il nonno materno, colonnello spagnuolo al soldo della repubblica peruviana e lo zio futuro presidente del Perù. Questa ascendenza lo predispose certo all'amore della vita errabonda, e gli instillò nel sangue la nostalgia degli esotismi tropicali che dovevano più tardi attirarlo definitivamente, sino alla morte. Alto, robusto con una impronta di volontà imperativa nel naso aquilino e nella mandibola potente, aveva il talento, la facondia, il gesto, la forza fisica, la sfrontatezza, l'immaginazione inesauribile, la resistenza a l'alcool, il romanticismo degli atteggiamenti che fanno colpo sui giovani. Tutta la sua vita fu una sfida continua al destino, alle convenzioni sociali, alle opinioni estetiche correnti, una sfida che culminò nell'abbandono, già maturo, dell'agiatezza, della moglie, dei figli, nell'esilio volontario e duro, tormentoso, estenuante, nelle isole lontane della Polinesia. Ma di fronte alla miseria, alla malattia, alla incomprensione, mai un abbandono sentimentale, solo lo sdegno, talvolta velato d'un rimpianto che l'ironia sperde subito. Un egoismo appassionato, se questi due opposti potessero immaginarsi riuniti nella stessa persona: un egoista che passò su tutto e su tutti, anche su sè stesso, per realizzare il sogno di un'arte cui solo

GAUGUIN: AUTORITRATTO.
(*fot. Druet*).

pochissimi iniziati credevano.

Quale opposto Van Gogh! Olandese di nascita, aveva la religiosità visionaria dei nordici, scaldata da un entusiasmo doloroso, da una abnegazione altruistica, da una passione per l'apostolato. A un certo punto della sua vita, assorbito dallo studio delle questioni bibliche, con l'avviamento di una breve pratica di maestro di scuola a Londra, pensò di farsi pastore protestante e, dopo aver seguito i corsi di teologia a Amsterdam, andò a predicare tra i minatori del Borinage. Il senso dell'infinito nelle cose divine e della relatività nelle cose umane non lo abbandonò mai, e gli faceva dire che Cristo era artista più grande di qualunque artista, perchè sdegnando il marmo l'argilla e il colore, lavorava nella carne viva, faceva invece delle statue, dei quadri o dei libri, degli uomini vivi, degli immortali. Però dubitava di sè stesso, si macerava in astinenze e dipingeva come un illuminato in una continua esaltazione, piena di fervore. L'impulso tragico che armò due volte la sua mano, prima per tagliarsi un orecchio, poi per togliersi la vita, se assume l'aspetto di una follia inesplicabile, nasce certo da questo giuoco di una psicologia tutta ripiegata su sè stessa da mille scrupoli, pronta a scattare con tanta più forza quanto più fermamente era stata compressa. Amico eccellente, giudice inesorabile, sprovvisto d'ambizione e d'egoismo, nascondeva tanta effervescenza di vita interiore sotto un aspetto franco, aperto, vivace; solo la fronte alta e larga pareva fiammeggiasse sotto la capigliatura rossa.

Fra questi due caratteri eccessivi che hanno l'uno la lucente mobilità del mare e l'altro il divorante ardore della vampa, la figura di Cézanne si delinea con la grave e ferma stabilità della terra. Aveva del contadino la furbizia diffidente, e la credula bonomia, il buon senso e la tenace intransigenza, aveva sopratutto la devozione per il lavoro, per il proprio grave e duro lavoro ripetuto coscienziosamente ogni giorno con metodo, con accanimento, con onestà. Persino nella struttura della testa massiccia quadrata, nel colorito del viso, scuro, incorniciato da una corta barba ispida, ove lo smalto degli occhi metteva un pacato spicco bianco, aveva un'aria di buona razza contadina. Ed era infatti di umilissima discendenza italiana che aveva mutato emigrando in Francia il nome di Cesena in quello di Cézanne. Di queste sue origini conservò sempre traccia; anche quando la sua famiglia giunse ad una piccola agiatezza ed egli potè seguire i corsi classici, acquistando una buona cultura umanistica, le sue abitudini rimasero primitive, semplicissime refrattarie all'etichetta delle convenzioni sociali. A Parigi, ove fu gli anni della giovinezza, nella possibilità materiale di approfittare della buona accoglienza che i più raffinati ambienti artistici gli avrebbero fatto, si mantenne in un riserbo cauto, misto di timidezza e di fierezza. Tornò maturo d'anni alla nativa Aix, intatto, e, quasi per reazione contro la mutevole capricciosità della capitale, più attaccato alla conservatrice rispettabilità provinciale. Ivi dipinse, non fece altro non ebbe volontà d'altro, dipinse sino a che un giorno fu abbattuto da un colpo davanti alla tela. Esempio raro e mirabile di una probità artistica che, senza alcuna presunzione e quasi incosciamente, era nella sua schiettezza profondamente rivoluzionaria.

VAN GOGH: AUTORITRATTO.
(*fot. Druet*).

IV

Dopo quanto s'è detto sulla diversità di carattere di questi pittori, non recherà meraviglia il fatto che le loro preferenze artistiche fossero assolutamente divergenti. Gauguin, l'abbiamo visto in una lettera citata, diceva d'esser portato verso uno stato primitivo. Così scriveva infatti una volta di certe xilografie compiute a Tahiti: « c'est justement parce que cette gravure retourne aux temps primitifs de la gravure qu'elle est interessante ». Del resto è noto come in un primo tempo, antecedente alla permanenza nelle isole della Polinesia, egli fondasse la sua ispirazione sull'esempio di quei calvari brettoni, e di quelle figurazioni contadine note sotto il nome di *imagerie d'Epinal.* Il senso di schiettezza rudimentale che è nelle tradizioni popolari, le più anonime, le più collettive rispondeva al suo amore istintivo per una ornamentazione a piani sommarii, a tinte risolute. E quando volle andare più in là e arricchire la sua gamma di una sontuosità selvaggiamente tropicale, non fece che portare alle ultime conseguenze logiche le genuine tendenze del suo temperamento.

Gli olandesi invece furono sempre la fondamentale passione di Van Gogh. Per quanto trapiantato in Francia egli sentiva sempre il richiamo della propria razza « Au Louvre, moi je vais toujours, encore, avec grand amour, aux Hollandais, Rembrandt en tête. Rembrandt que j'ai tant etudié autrefois... » E ne consigliava lo studio come il migliore possibile a Emile Bernard: « Je sais que l'étude des Hollandais ne saurait que te faire du bien, leurs oeuvres étant si viriles, si couillardes, et si saines ». « Ici il s'agit non seulement de pierres précieuses, mais il s'agit de démêler des merveilles ». « ...celà vaut bien le Paradis du Dante et les Michel-Ange et les Raphäels et les Grecs même » Quando si pensi alle qualità di introspezione lirica proprie di Van Gogh, si intenderà tutta la naturalezza di una tale inclinazione. Nè sembrerà strano che il pittore prendesse poi un attaccamento tanto più vivo ai giapponesi, poichè il loro segno nervoso e movimentato, il taglio per sè stesso dinamico delle loro composizioni, la loro rapidità improvvisativa gli forniva un metodo per estrinsecare pittoricamente l'ansia del suo spirito. E in fondo non era anche questa fusione dell'Olanda con l'Oriente fatale, per un discendente del popolo che nella sua vita domestica assorbe tanti elementi d'arredo e d'uso dalle colonie?

Per Cézanne i più grandi erano « vous les connaissez mieux que moi: les venitiens et les espagnols »; ma in generale, tutti gli italiani del 600 lo seducevano, e dinanzi a Mattia Preti s'estasiava. Egli trovava appunto in loro le qualità di chiaroscuro costruttivo e d'impasto cromatico robusto, che si studiava di raggiungere. Certe sue tovaglie abbandonate in un viluppo, come con una manata alzandosi da tavola, accanto al piatto con le buccie e al bicchiere vuoto, hanno nell'accavallarsi delle pieghe, bianco nero e cenere, la stabilità architettonica di un panneggio del Caravaggio. Andava tutti i giorni al Louvre a studiarseli i suoi vecchi maestri preferiti, e a seconda che questa visita mattutina riusciva più o meno di sua soddisfazione, tutto il resto del giorno e del lavoro ne dipendeva. Nel suo studio di Aix aveva a portata di mano un vecchio trattato d'anatomia. « En cette science, dice Bernard, Cézanne etait peu versé, pourtant Lu-

ca Signorelli avait toujours fait l'objet de son attention; mais bien plus sous le rapport du style que sous celui de l'étude des muscles ». Come si vede le preferenze del pittore andavano verso i maestri latini e soprattutto italiani, cioè verso i depositari di una grande tradizione di ordine e di classicità. Ed è questo un fatto in perfetta coerenza con le caratteristiche e le tendenze del suo ingegno.

V

Se a questo punto si dovesse tirare una conclusione da tali brevi cenni comparativi, si avrebbe ragione di meravigliarsi che Cézanne, Gauguin e Van Gogh possano aver conferito alla Francia il merito del rinnovamento estetico iniziatosi verso il '90 e diffusosi poi in Europa, anzi in tutto il mondo. Poichè è vero, bensì, che due di loro nacquero in Francia, che il terzo la elesse a sua seconda patria, che in Francia trovarono il terreno adatto a sviluppare le loro idee, ma è anche vero che tutto quanto costituisce il carattere, il merito peculiare della loro arte non era punto francese. Ai grandi monumenti della tradizione artistica francese essi non attinsero mai, fosse essa la romanico-gotica, o la italianeggiante pussinesca, o la settecentesca barocca, e non si rannodarono mai, attratti com'erano dal prevalere nel loro sangue di fattori stranieri, verso ideali completamente diversi e indipendenti. Il loro stesso innestarsi al tronco dell'impressionismo, quello sì tutto francese davvero nei suoi caratteri, come una fioritura non di affinità, ma di reazione, mette in luce tale contrasto. E persino il loro immediato travolgente impeto di diffusione, infinitamente più rapido di quello dell'impressionismo, prova come essi recassero elementi meno strettamente nazionali, elementi quasi universali e però di una possibilità di assimilazione assai maggiore. Resta a vedere appunto quali siano questi elementi e perchè malgrado derivassero da nature opposte nel loro temperamento, nel loro ingegno, nel loro sviluppo, s'integrassero vicendevolmente, e agissero insieme come una sola forza.

VI

E qui bisogna rifarsi dall'impressionismo, non per esporne i principi e descriverne l'evoluzione, cose già universalmente note, ma per metterne in luce un lato fondamentale, sino ad ora, forse non abbastanza considerato. Voglio dire la sua essenza scientifica.

Sotto le dichiarazioni di ribellione all'accademia, e così via, l'impressionismo non è in fondo, che l'estensione all'arte della stessa sete di certezze positive, diffusa dai progressi della scienza in ogni problema dello spirito, durante l'ultimo quarto dell'ottocento. La verità che nella luce è l'origine di tutte le apparenze, e che quindi nè il disegno nè il colore sussistono come determinate proprietà connesse ai corpi, sebbene già parzialmente intuita, non s'era mai pensato potesse essere applicata, perchè l'uso del contorno lineare e della tinta locale, suggeriti spontaneamente all'uomo come i mezzi naturali di figurazione, erano sempre sembrati rispondere a qualunque necessità espressiva. Dimostrata in quel tempo con il rigore di una vera scoperta scientifica, fece nascere la convinzione che sostituendo all'empirismo di quei vecchi mezzi, l'esattezza di nuovi corrispondenti al modo come i no-

stri occhi percepiscono le vibrazioni della luce, la pittura avrebbe potuto raggiungere una restituzione integrale degli spettacoli naturali. Il disegno sarebbe stato resultanza di stacchi tonali, e non più artificio di linee, il colore fremito di mille riflessi resi nel loro effettivo valore, e non più relatività di convenzioni cromatiche approssimative. È inutile aggiungere che tutto questo doveva portare necessariamente a bandire qualunque incursione nel campo della invenzione fantastica, o della evocazione sentimentale; e che infatti andò di pari passo con una fedeltà diretta al vero attuale, alla vita contemporanea, nel senso più assoluto della lettera, demolendo così anche le risorse della composizione.

Per quanto tutto ciò non volesse affatto diminuire la libertà individuale, e anzi proclamasse di esserne la massima garanzia, tuttavia se fosse stato osservato con rigore, avrebbe portato ad una meccanica applicazione di leggi fisiche, quasi un problema materiale di numeri. Fortunatamente la insofferenza di freni che ribolle malgrado ogni proposito nell'anima dei veri artisti, condusse gli stessi artefici di un tale sistema a sfuggire ciascuno per proprio conto dalle sue strettoie verso la più completa indipendenza lirica. E chi come Degas trovò la salvezza nel movimento, chi come Renoir nel colore, chi come Monet nella luce medesima, nel senso di una personale interpretazione della natura. Sicchè dopo tutto ciascuno ricreò al luogo di quella distrutta una sua propria convenzione.

VII

Questo superamento pacifico dell'impressionismo compiutosi fatalmente con il tempo, era ben lungi dall'essersi verificato mentre, circa il 1890, Cézanne, e Gauguin nella loro piena maturità, Van Gogh nella sua precoce giovinezza giungevano già a risultati definitivi nello stesso senso. E fu appunto merito loro esclusivo l'aver intravisto, prima di chiunque altro, le manchevolezze insite nella illusione di una scienza razionale della espressione pittorica, e l'aver provocato un ritorno alle empiriche soluzioni dell'istinto. Ma seguiamoli in questo cammino valendoci della loro stessa parola.

Il bianco e il nero per esempio erano stati banditi dalla tavolozza come colori non esistenti nella loro purezza in natura; ebbene « Le noir et le blanc, scrive Van Gogh, tels que le marchand nous les vend tout simplement, je vais les mettre sur ma palette hardiement et les employer tels quels. Lorsque — et remarque que je parle de la simplification de la couleur à la Japonaise — lorsque je vois dans un parc vert aux sentiers roses, un monsieur qui est habillé de noir et juge de paix de son métier (le juif arabe dans le Tartarin de Daudet, appelle cet honorable fonctionnaire Zouge de paix), lequel lit l'Intransigeant, au-dessus de lui et du parc un ciel d'un simple cobalt, pourquoi ne pas peindre le dit Zouge de paix, avec du simple noir d'os, et l'Intransigeant avec du simple blanc tout cru? » Era stata proclamata per esempio la necessità di obbedire fedelmente al vero; sentite quello che ne dice Gauguin: « Avez vous remarqué que lorsque vous recopiez un croquis dont vous êtes content, fait à une minute, une seconde d'inspiration vous n'arrivez qu'à une copie inférieure, surtout si vous en corrigez les proportions, les fautes que le raisonnement croit y voire. J'entends dire quel-

quefois: le bras est trop long etc.... Oui et non. Non surtout, attendu qu'a mesure que vous l'allongez, vous sortez de la vraisemblance pour arriver à la fable, ce qui n'est pas un mal: bien entendu il faut que toute l'oeuvre respire le même style, la même volonté. Si Bouguereau faisait un bras trop long, ah oui! que lui resterait-il, puisque sa vision, — sa volontè artistique — n'est que là, à cette précision stupide qui nous rive à la chaîne de la réalité matérielle ». Per esempio s'era ambito di contraffare il vero; Cézanne scrive queste brevi parole: « La nature j'ai voulu la copier, je n'arrivais pas. Mais j'ai été content de moi lorsque j'ai découvert que le soleil, par exemple, ne se pouvait pas *reproduire*, mais qu'il fallait le *représenter* par autre chose... par de la couleur ». Dove l'aver contrapposto rappresentare a riprodurre, sta a significare che l'arte non consiste in una copia, ma in una trasposizione. Per intenderci: dipingere il sole non vuol dire eguagliare il suo fulgore, ma stabilire in termini sia pure infinitamente attenuati, il rapporto tra l'intensità della sua luce e quella delle ombre da esso proiettate. Quando poi si metta in relazione questo con un'altra frase pure di Cézanne: « Peindre d'aprés nature, ce n'est pas copier l'objectif, mais seulement réaliser ses sensations », si intenderà come la ricerca di tale rapporto sia tutta soggettiva, sia un tema offerto alla sensibiltà dell'artista per ritrovare ed esprimere sè stesso.

Ecco dunque che veniva ripreso il cammino secondo le direttive maestre dell'arte, riconoscendo all'artista il diritto di operare qualunque deformazione del vero, purchè giustificata da uno scopo lirico, la necessità di sostituire alla ricerca di una identità degli effetti, quella di una equivalenza dei rapporti. Con questo si riammetteva il disegno, il colore, la composizione come convenzioni, artifici non solo leciti, ma necessari. Tutto stava ora nello svincolarli dal formulario dove da tempo s'erano impigliati.

E Cézanne, Gauguin, Van Gogh che uscivano da un individualismo esasperato, fecero anche questo. Avete mai osservato voi come chi lavora la terra di tanto in tanto si arresti per raschiare il greve appiccicume della zolla dal suo arnese, e come il metallo fatto lustro e tagliente risponda poi meglio alla fatica? Così andarono essi sotto le incrostazioni ritrovando la materia genuina. E si compiacquero che il loro franco pennello rassodasse le cose con aria grezza e brusca, senza tante ricercatezze signorili. Van Gogh sognava: « des images naïves de vieil almanach ». Gauguin cercando « un certain luxe barbare d'autrefois » precisava: « Ce n'est ni la soie ni le velours, ni la batiste, ni l'or qui forme ce luxe, mais purement la matière devenue riche par la main d'artiste ». E infine Cézanne più esplicito degli altri: « Il faut être ouvrier dans son art, savoir de bonne heure sa méthode de réalisation. Etre peintre par les qualités mêmes de la peinture, se servir de materiaux grossiers ». Sì, grossolani i loro materiali, se si vuole, ma tanto sostanziosi nella grana, negli impasti, da gareggiare con il trasparente fulgore delle vetrate, o con la opaca sontuosità degli arazzi, o con il pastoso riverbero delle ceramiche!

VIII

Il valore di un tale insegnamento poteva al pubblico, sempre in cerca di speciosità letterarie, restare oscuro, o sembrare limi-

tato tutt'al più ad una reazione contro l'incorporeità dell'impressionismo. Ma gli artisti sentirono che si trattava di ben altro; sentirono che l'espressività lirica di Van Gogh, il senso decorativo di Gauguin, il rigore classico di Cézanne avevano il merito, ciascuno nel proprio campo, di restaurare il valore intrinseco della pittura quale associazione di linee, di colori, di forme, di spazii, di volumi. E se, imponendone l'ammirazione, misero vicino i loro tre nomi, come l'insegna una e trina del più radicale rinnovamento pittorico moderno, non intesero con ciò di affermare l'identità dei loro temperamenti e delle loro arti.

Bisogna ricordarlo.

ANTONIO MARAINI.

---

(1) Van Gogh in un accesso di esaltazione si tagliò un orecchio e Gauguin, accusato dalla voce pubblica come autore del misfatto, dopo aver provato la sua innocenza, partì subito per Parigi. — Per le citazioni dei tre pittori, e alcune notizie cfr.: E. BERNARD, *Lettres de Vincent Van Gogh*, Paris, Vollard 1911. — *Lettres de Paul Gauguin à Georges Daniel de Monfreid*, Paris, Crès, 1919. — E. BERNARD, *Souvenirs sur Paul Cézanne*, Paris, Messein, 1912. — A. VOLLARD, *Paul Cézanne*, Paris, Crès, 1919. — M. DENIS, *Théories*, Paris, 1913.

LA "PIAZZA DI SAN MARCO" DI FRANCESCO GUARDI

Intorno a Francesco Guardi si sono scritti parecchi libri, ma il libro resta ancora da fare. Capita a lui ciò ch'è avvenuto un po' a tutti gli artisti veneziani settecenteschi; che non si potevano studiare bene a spizzico, mentre il settecento rimaneva una specie di nebulosa, in cui si mirava soltanto alle stelle maggiori, Piazzetta, Tiepolo, Guardi e Piranesi.

Ancor oggi si trascina di articolo in articolo e d'improvvisazione in improvvisazione la domanda se il Guardi sia stato pittore di figure; e se non v'è più chi dica sul serio, come affermava decisamente il Modern diciott'anni fa, che le figure dei suoi quadri le dipingeva il cognato G. B. Tiepolo, vi sono però tuttavia nel cuore di Venezia, malnote o ignote affatto, pitture di questo genere che potrebbero benissimo spettargli.

Ignote quelle della facciata d'organo di S. Raffaele, con le storie di Tobiolo, dipinte con una scienza paesaggistica suprema e con una bravura tecnica indiavolata, attribuite al miserrimo Dorigny, che non poteva essere tornato al mondo nel 1750 per eseguirle, come ho potuto provare con documenti, dopo che la bellezza dell'opera mi aveva fatto ricredere dell'opinione corrente.

Malnote le due tele del Ridotto e del Parlatorio delle Monache, francamente rivendicate al Guardi dal Frizzoni e dal Berenson, ma rimaste del Longhi per il Simonson, specialista del grandissimo Veneziano, il quale non volle persuadersi mai della distanza insormontabile che separa quel piccolo maestro, plagiario del Ridotto in una scialba e tonta copia, proprietà dell'ex Granduca di Baden, dal pittore della

FRANCESCO GUARDI: DISEGNO DI PIAZZA S. MARCO
(VENEZIA BIBL. QUERINI STAMPALIA)

sbrigliata scena del Museo Correr, di cui la tela minuscola della raccolta Kann e quella simile illustrata dal Damerini, sono gli abbozzi ed i precorrimenti.

V'è in tutte queste opere di figura mezze da scoprire ancora, non solo lo stesso brio che distingue il Signore dal povero Lazzaro che si nutre di briciole e d'invidia, ma la stessa novità di tocco; quel tocco a pennellate costruttive, disposte secondo le esigenze dei piani e delle forme, che fu il vero annuncio dell'impressionismo. Il Guardi intuì nelle sue primizie pittoriche, ciò che il Monet pose a norma dei suoi paesaggi; solo non ebbe il tempo d'essere inteso e d'essere seguito. Ma che si possa pensare a G. B. Tiepolo, sommo per altre vie, ma sempre costruttivo, preciso, solido, e credere ch'egli sapesse fare il macchiaiolo per amicizia e parentela, contrariamente al proprio stile e alla propria maniera di vedere, è un nonsenso.

Tutto un paragrafo, o meglio tutto un grosso capitolo resta quindi da scrivere sul Guardi pittore di scene sacre e profane; di quelle di cui parlano le testimonianze del pronipote Nicoletto e i ricordi dei disegni vivaci e numerosi.

Ma se non si conosce il Guardi macchiettista, si conosce un po' meglio il Guardi pittore di vedute e di paesaggi? Ecco quanto mi chiedo, quando ripenso che il Simonson è andato, a suo tempo, in sollucchero per il dono grazioso fatto da S. A. il Principe Johann zu und von Lichtenstein alle R.e Gallerie Veneziane dell' Accademia di una veduta dell'isoletta roggia di S. Giorgio. Capolavoro rimpatriato secondo l'aulico lodatore, con tanto di sigla F. G. per gl'increduli. Ma non valgono il grosso nome del munifico dono, nè le iniziali fatidiche a persuadere che sia proprio del Guardi quel freddo ingrandimento del noto gioiello bergamasco, tornato in patria per aumentare il nostro rammarico di non vedere a Venezia esposto in alcuna pubblica mostra un paesaggio genuino del Guardi; uno solo!

Eccone un'eco grande e ariosa come un motivo appena sbocciato dalla fantasia d'un musicista insigne, che i Veneziani potranno vedere e godere a casa loro, ove sta ignorato e sperso nella esigua ma preziosa raccolta della fondazione Querini - Stampalia. Un disegno che non appena fatto dovette passare in mano del famoso medico Francesco Aglietti, da cui la raccolta deriva, a tempo perso raccoglitore di opere d'arte e panegirista dei buoni maestri antichi.

Ma ohimè! anche questa piccola cosa nostra non spaesata, in cui si sente il largo respiro dell'aria serale, accesa dall'ultimo sole, e addolcita dall'ultima ombra, in questa deliziosa Piazza di S. Marco in parrucca e in bautta, è una cattiva testimonianza. Si è sempre detto che fra le cento Piazze di S. Marco, donate regalmente alle arti dal Guardi, innamorato insaziabile, che ce la volle mostrare in tutti i suoi aspetti, in tutte le sue luci, in tutti i suoi travestimenti, una almeno ne fosse rimasta all'Italia, a Bergamo, nella Galleria Carrara.

Ma gli odiosi confronti ci tolgono anche questa poca gioia. La pittura di Bergamo non è che una derivazione, o come amerebbero dire i latinisti, una contaminazione del disegno che qui presento a letizia dei buongustai, con la pittura da non molto tempo passata dalla collezione Salting di Londra alla National Gallery. Un'altra piccola meraviglia anche questa, in cui con

F. GUARDI: LA PIAZZA DI SAN MARCO - (LONDON-NATIONAL GALLERY).

libertà d'artista il Guardi ha tradotto il disegno veneziano, e lo ha fatto con la stessa divinazione del senso atmosferico che parve una conquista della pittura modernissima. È la sera che si versa a fiotti di sole e d'ombra luminosa nella piazza, per far cantare tutte le architetture ritmiche delle Procuratie, tutti i marmi e tutti i pinnacoli di S. Marco. Poche nebbie rosee si sfioccano per il cielo dietro al campanile solenne, circonfuso d'aria; unico gigante fra tante piccole cose grandi.

La tela di Bergamo, nerastra e grossolana, senza giusta direttiva luminosa è come l'ombra del quadro di Londra. Tutto vi è appassito come in un corpo passato dalla vita gioconda alla morte improvvisa; le fattezze sono le stesse, ma l'anima manca.

Eppure non è un falso, non è nemmeno una tarda derivazione. difficilmente classificabile, come l'Isola di S. Giorgio donata all'Accademia da S. A. von und zu Lichtenstein. Colui che dipinse il quadro della raccolta Carrara dovette essere artista che stava vicino al Guardi e poteva attingere a tutte le fonti pure e generose della sua arte. Un facile confronto ci persuade che l'autore conobbe e sfruttò freddamente tanto il piccolo capolavoro londinese, da cui derivano certi gruppi caratteristici, quali il trio chiacchierino di destra, quanto il disegno della Querini - Stampalia, da cui prese la maggiore profondità della veduta, e perfino certi cagnoli pomeri intenti ad annusarsi con molta reciproca soddisfazione; disegno passato prestissimo nella mani del-

SEGUACE DEL GUARDI: LA PIAZZA DI SAN MARCO
(GALLERIA DELL'ACCADEMIA - BERGAMO).

l'Aglietti.

Viene perciò in mente che in un catalogo del 1790, il quale potrebbe spettare al sottile Algarotti, di certi quadri esistenti in casa del Sig. Dottor Giovanni Vianello a Chioggia si ricorda « un paesello di mano di Nicoletto fratello del Guardi, pittore anch'egli di nome », e viene in mente che nei disegni guardeschi del Museo Correr ve ne sono alcuni di grossolani, miseramente calcati sulle orme degli altri, fatica e tradimento di Giacomo figlio del Guardi; e che Antonio, un altro fratello di Francesco, morto però presto nel 1760, era pittore.

Capita sovente d'incontrare per le Gallerie e per le case di questi dipinti ottusi e fedeli, che non si possono dire falsi e che non si sanno staccare se non a malincuore dall'opera genuina del Guardi. Flora più maligna di certi trucchi recenti, dei quali si sorride andando oltre. Sono i parenti, i parassiti famigliari, padroni di tutto un patrimonio inestimabile di pensieri abbozzi e schizzi del grande di casa, ch'essi soli potevano sfruttare e mescolare in orribili cibrei, in cui per derisione c'è pur sempre qualcosa di guardesco.

Tabe parentale che scese giù giù sino al 1835, anno in cui si spense con Giacomo l'ultimo dei tanti Guardi da burla.

Questi quadri ambigui sono i loro.

Inviamoli in America!

GIUSEPPE FIOCCO

IL PITTORE ARDENGO SOFFICI

Mi piacciono parecchie delle pitture che Soffici ha raccolto nella sua ultima esposizione, di vecchi e recentissimi anni; trovo belle senz'altro molte pagine dei suoi libri; ma quello che mi interessa di più è sempre il « caso Soffici »; cioè a dire gli sviluppi della sua mentalità.

Risalire alla sua mentalità, dopo tutto, è forse il sistema migliore per capire le qualità gemelle del pittore e dello scrittore (e poi vi è anche il critico). Di quel pittore-scrittore che ci dava con parallelismo assoluto « Arlecchino » nel periodo delle rappresentazioni di Poggio a Caiano e Bulciano; e « chimismi lirici » a tempo della pittura futurista; e ora insieme alla « bottiglia bianca e mela », « bottiglia bianca e limone » le pagine della confessione in « Rete Mediterranea »; che sono anch'esse, come scrittura, a tinte unite (e un po' sorde magari), poca aria di respiro, grigio su grigio, tonalità bassa. E sopratutto, qui e là, grandi scrupoli di definizione fino in fondo, frugamenti conoscitivi, esattezza pulita di espressione, a proposito di volumi o di psicologie poco importa.

La guerra, ha avuto su di lui conseguenze morali forti e durature; ed egli si illude forse anche artistiche. In ogni modo « sono uscito dalla guerra un altro uomo » egli dice: e primo effetto di questo sconvolgimento e poi riassestamento della sua persona morale, è stato quell'antichissimo onesto inevitabile atto d'ogni crisi di spirito: un esame di coscienza accurato, con proposito di sincerità assoluta come in una indagine storica, e sforzo di arrivare a risultati certi. Letterariamente ha compiuto quest'esame esponendo in alcuni libri il meglio della sua vecchia produzione critica; narrandosi schiettamente e con gran semplicità in alcuni episodi guerreschi; analizzandosi, e l'analisi continuerà, in « Rete Mediterranea ». Pittoricamente, dipingendo senza presupposti o sottintesi, snebbiato da ogni teorismo preconcetto, alcuni « esercizi di stile » quasi, parrebbe, per vedere « a che punto s'era » dopo tanto intervallo: ed esponendo cronologicamente in pubblico tutta l'opera sua dal 1903 in poi.

Il 1919 e il '20 sono stati dunque per Soffici una sosta di orientamento e un riepilogo.

N'è venuto fuori un resultato curioso. Cioè lo svalorizzamento, in gran parte, di quel periodo di attività e d'opera che era sembrato invece foggiare la fisionomia caratteristica del Soffici. E forse non è stato neanche un resultato curioso, ma piuttosto necessario e naturale.

Nel primo decennio del secolo, a quel modo non s'andava più avanti, tutti n'erano persuasi, nè in lettere nè in arte. Tanto in lettere quanto in arte c'era aria viziata, per ragioni diverse; e bisognava tirarsene fuori per non asfissiare. Da varie parti i più giovani e i più audaci si buttarono allo sbaraglio.

SOFFICI - SANTA CRISTINA (1908).

SOFFICI

LA CASA COLONICA (1907).

Soffici fu uno di questi. Primo impellente bisogno, negazione di quel che c'era; e questo, con o senza giustizia, era sufficientemente facile. Secondo, trovare un nuovo solido equilibrio d'assetto: ed era difficile.

Si cominciò col negare il presente italiano, si negò poi l'italiano senz'altro, tutta la tradizione italiana ritenuta colpevole di aver maturato gli ultimi frutti detestabili. Parve per un certo tempo veder la salvazione venire di Francia. Ma anche a quel modo il nuovo non era sufficientemente nuovo: e allora *tabula rasa* di tutto l'esistente, e un salto addirittura nel futuro. Per la logica inevitabile della vita il salto fu nel vuoto.

Tagliare i ponti fu la parola d'ordine. Ma tagliati i ponti s'era in un vicolo chiuso. Il movimento esasperato, intenzionale,

SOFFICI

LA STRADA
(1908).

polemico, cioè sempre di valore negativo, sfiorò appena l'arte senza intaccarla. Il momento creativo non giunse. Lo sbocco naturale e logico da poi che si trattava di polemica e combattimento, furono non i dipinti e le poesie, ma gli insulti e i pugni che accompagnavano i quadri e i versi, e i quadri e i versi in quanto erano insulti e pugni.

In realtà si trattava di un equivoco enorme. L' amore del nuovo, del passo avanti non può non essere anche, per uomini che vivono la vita dell'umanità, una « collocazione storica ». La quale, per definizione, non sarà possibile se con strappi e lacune dalla continuità di tradizione. Senza contare che l'amore del nuovo, dell'originalità si era esarcerbato fino allo strambo; e, cosa

strana per chi andava dalla mattina alla sera a caccia della quintessenza della spiritualità, materializzato e meccanizzato in modo incredibile: lo si andava a mettere là da dove esso rifugge senza possibilità di costrizioni: nella materia e non nello spirito, nell'apparenza e non nel sostanziale, fuori e non dentro.

Il giorno in cui, dopo la pausa guerresca che molte cose ha fatte impallidire, perdere interesse, dimenticare, e molti fumi per ragioni di tempo sfumare, il giorno in cui la vita ha ripreso, e la gente s'è fermata un po' per raccapezzarsi, guardare intorno, guardare in sè, ripigliare il suo passo di marcia, s'è ritrovata dove proprio non credeva. Su una via che veniva da lontano lontano, e andava questa davvero nel futuro, nel nuovo; nel nuovo che è vuoto solo perchè dovremo noi riempirlo di noi e delle nostre opere.

Questa non se l'aspettavano, forse. E sono stati parecchi. Soffici, sopratutto per il suo passato, n'è l'esempio più rumoroso: (ah! quel benedetto vizio di far rumore! benedetta gente che non può mai fare le cose tranquillamente, come tutti gli altri, anche se diventa santa!, pensava Don Abbondio dell'Innominato). E per questo, anche per questo, siamo a parlare di Soffici: o, come meglio s'addice a *Dedalo*, della sua pittura.

In tre quarti della quale il pittore è alla ricerca di sè stesso, senza trovarsi. La necessità di spaesarsi fuori dell'ambiente italiano del suo tempo, l'abbiamo detta. Fu per parecchi anni in Francia, e soggiacque naturalmente al fascino di Degas, Renoir, Cézanne e qualche altro. La prima ricerca di sè fu attraverso costoro e, secondo le volte, più traverso l'uno o l'altro. Ne rimane, oltre tutto, testimonianza esteriore ma certa, quella simpatia per le visioni di paesi e le nature morte. In lui, come in cento altri, tranquilla, soddisfatta, ignara; neanche sospettosa che c'è qualcosa d'altro nel mondo da vedere che nature morte e paesi. Notar ciò può sembrare impuntarsi su un accessorio banale; e non è. Dicono, lo diciamo tutti, che l'occasione conta poco all'arte, e la materia da formare è indifferente sia una o un altra. Giusto. Ma con i nostri pittori la verità è che non siamo davanti a una libera scelta, se ne rendano conto o no; e la questione cambia faccia. Siamo davanti alla perpetuazione artificiosa di situazioni storiche oramai esaurite. Paesaggio e natura morta, tale scelta di soggetti, fu nel furore del combattimento, l'agguanto disperato di un aiuto, sia pure tutt'affatto esterno, per meglio riacquistare la propria libertà di visione, contro gli schemi abusati di pittura. Si pensò fosse utile, e lo fu, cambiare il punto di partenza dell'ispirazione, e la materia prima dei suggerimenti. Il paesaggio fu contro quelle servitù disegnative che sembrava più difficile sconnettere dalla figura umana. Contro le troppe vibratilità macchie dissoluzioni impressionistiche, sembrò più facile riacquistare il senso di forma e di volume, appigliandosi a oggetti refrattarii assolutamente ai valori di movimento; di volumi statici; a forme quasi di geometria solida. E anche il paesaggio e le figure viventi furono volumetrizzate, e ridotte, in fondo, nature morte. Paesaggio e natura morta furono cioè, oltre il resto, proteste polemiche contro quello che si voleva negare; e simboli sbandierati dalla battaglia che si combatteva.

SOFFICI - LA RACCOLTA DELLE OLIVE (1908).

Oggi insistere tenacemente in certe predilezioni, vuol dire un poco precipitarsi a catapulta contro una porta sfondata; e se non è segno di pappagallismo e di impotenza, ha tutta l'aria di essere almeno pigrizia. Si trova scomodo, o troppo duro per i denti teneri, estorcere quei valori di arte definitivamente acquisiti dagli schemi materiali della visione traverso cui si manifestarono; e assorbirli e farne nutrimento di visioni proprie. Magari l'artista si impegna con cristallina passione su quelle predile-

SOFFICI - IL SAVIGNONE (1909).

zioni, non dirò: ma è la sincerità dell'opera che ne va di mezzo: e che si riduce a una mezza sincerità. Riconosco per altro volentieri che le nature morte d'oggi giorno (così austere di impianto, formali; e lontanissime perciò dalle nature morte descrittive del '600), possono essere un eccellente esercizio di mano e di stile. Come le « accademie » cent'anni fa, un piede, un braccio, un torso di statua; o nel quattrocento disegnare alla cappella Brancacci; e nel cinquecento davanti al cartone di Michelangelo. Occorrerebbe però non se ne dimenticare.

Ma tutto questo discorso non è quello che

mi importa ora; (e una natura morta infine, ora e sempre, può essere un capolavoro: io parlavo del vizio). Volevo solo indicare, anche con un fatto materiale, la mossa di Soffici dalla pittura francese: cosa risaputa. Come egli non è un facilone non si contentò dei resultati, non sentì di possedersi ancora. Dotato di facoltà critiche cominciò a pensarci sopra. Invece d'aver pazienza d'aspettare, lavorando e scavando, che venisse fuori netta la spontaneità del suo temperamento, per via d'esperienze puramente artistiche, pretese di cercarla e di scoprirla dietro guida di raziocinii. Fu il principio di una serie di guai. Provò a scarnificare dalla polpa carnosa la sua pittura, quasi con la speranza di ritrovarne l'ossatura pura e rifarsi di lì. Indagò in pagine e in tele sulla teoria della deformazione. Poi fu la volta della scomposizione di piani e volumi. Del futurismo che egli contribuì a inventare. Del primitivismo. Il pittore, sbalestrato, era ormai a rimorchio del critico incaponito in ricerche normative fuori strada.

Finchè venne la guerra a mettere un fermo, nell'ordine temporale, a questo sbandamento.

Eppure in un punto almeno Soffici era stato vicino a scoprirsi, quasi s'era scoperto. Fu negli anni dal 908 all'11, anni di ritorno e d'abbandono.

Tornava di Francia. Lui figlio di popolo e campagnolo, che nonostante le arie boulevardières doveva sentirsi, dentro, pesce fuor d'acqua a Parigi, torna alla terra. Vedete spettacolo semplice. Ci si ritrova. Ritrova, riguarda con gioia ogni cosa com'era, ogni cosa a suo posto. Ma ogni cosa vecchia è oggi novità. Dietro al pagliaio ci sono ancora accatastati tronchi e pedagni anneriti nel taglio, da anni infradiciati e risecchiti dall'acqua e dal sole, che chi sa quando serviranno. Il muro nella strada ha sempre le solite scortecciature: e tra il graffito, a striscie serpeggianti, le scolature e le chiazze, la sua faccia rugosa è ricca di colore e di pasta. Il trógolo di pietra, lavorato a subbia, è incastrato ancora nel muro dello stalluccio sotto il finestrino stretto, da cui passa ogni tanto un grifo nero e un grugnito. Lungo il fosso del prato i salci tuffano le radici nell'acqua e invano ogni anno metton fuori i bei frustoni pieghevoli e schietti: glieli ritagliano sempre rasente i rami grossi; che son nocchiuti, screpolati, ronchiosi, come le mani di un muratore vecchio mangiate dalla calcina. E quella casa, là, è sempre la stessa: con l'aia al sole lastricata e asciutta, e dietro, a bacío, il terreno sempre umido, ingombro di rottami, di stecchi, di sassi, di cose piovute dalle finestre, dove nessuno mette piede e l'erba ci cresce in silenzio nera, gonfia, lucente. E quella siepe dell'orto, là alle Fornaci, sempre la stessa, la vecchia; fatta di punte di pali incavicchiati alle traverse, mezza imporrita, a pezzi pencoloni, con il cancello tra due paloni più alti, legato colle ritorte di vinchi: dentro i campicelli di radicchio che lo tagli e ributta, le cipolline fresche in tante file, e i cavoli neri sfogliati, pelati, che non c'è più rimasto che il torso.

Questo era veduto non con l'occhio del cittadino che va trenta giorni in campagna, e cerca le lucciole, le mammole e i tramonti, quello che ha letto nei libri, e il resto non gli si offre o gli si sperde allo sguardo in una generalità senza fisionomia:

SOFFICI - BULCIANO (1909).

ma con l'occhio di chi c'è vissuto nel mezzo da ragazzo, per cui tutto ha una ragione d'essere e una esistenza, individuato nettamente; la canna che infrasca il fagiolo come il paracarro sbreccato alla svoltata della viottola; la carriola dello scassatore, come la carriola della concimaia, che non sono le stesse. Aspetti delle cose chiari, solidi, pa-

SOFFICI - PERA E BICCHIER DI VINO (1920).

LE FORNACI DI SOPRA (1907).

cati. Chissà quante volte palpati e soppesati con l'occhio e con la mano: quante volte presone contatto a sensazione di pelle e di muscolo. Quando l'artista tornò di Francia, e in un momento propizio sentì urgere il bisogno di crear forme e d'esprimersi, non ebbe da andare a *cercare* il motivo; il suo paese toscano naturalmente gli si offerse a materia.

Fu come una cantata a gola piena, liquida e sonora, senza svolazzi nè ricercatezze. Forme semplici precisamente delimitate nei loro piani, connesse senza sforzo e senza astuzie frigide con le vicine. Costruzioni elementari secondo le franche linee essenziali delle cose, ritrovate a furia d'amore della perspicuità e dell'esattezza. Ogni cosa si presentava nella sua nota immagine tranquilla, tutta sè e niente altro; senza bisogno di accattare fiorettature a freddo, nella stringatezza della struttura nativa, povera di avventure disegnative, ricca di solidità organica. Non c'erano nè sottintesi nè segreti di nessuna specie; ma la volontà d'impiantarsi, d'essere, di vivere, con l'attributo solo della sanità, che assicura il

SOFFICI

CASA COLONICA (1920).

buon respiro e la carne soda. Egli era nella più autentica tradizione toscana. Voltandosi indietro poteva riconoscere i suoi antenati e maestri. Lui stesso ne ha nominati diverse volte alcuni con preferenza: Giotto, Paolo Uccello, Beato Angelico. Dopo, poichè in questo senso la scuola toscana nel quattrocento è finita e ripiglia solo ogni tanto a barlumi, n'aveva riconosciuto un altro recentissimo, e l'aveva anche amorosamente salutato, Giovanni Fattori. Si mostrava dei loro. Di Francia aveva riportato qualche cosa con sè. Se non proprio di fronte ai più vecchi maestri, rispetto al più vicino egli aveva una minore incisa determinazione lineare, pur non abbandonando mai nella sua pittura i previi contorni disegnati; e una più grande voluminosità corposa. Anche aveva imparato ad adoperare il colore, ricco d'impasto e di tono, come mezzo di costruzione plastica, e non solo di costruzione cromatica. Ma tutto egli era riuscito ad aggiogare alle sue qualità autoctone, e a far diventare consanguineo. Furono i tempi della *Raccolta delle Olive*, delle *Fornaci di Sopra*, di *Santa Cristina*, e la *Strada* e

il *Savignone* e le altre. Soffici era sul punto di possedersi e scoprirsi.

Ma fu allora che venne l'oscuramento critico e intenzionale. Rottami delle sue qualità migliori galleggiarono appena qua e là. Pareva perduto.

E ora forse è salvo. Rimesso a netto il suo spirito da tutte le incrostazioni maligne, egli s'è ritrovato qual'era nel tempo migliore. Le ultime nature morte e la *Casa colonica* sono nello spirito di dieci anni fa. Non diremmo che ci sia un progresso . . . E forse è presto; bisogna si rifaccia la mano e riacquisti padronanza. Ma è un gran bene che ricominci di lì; in quella linea, che è la autentica delle sue possibilità, egli può far molta strada. Bisognerebbe, forse, che abbandonasse il frammento e tentasse l'opera. E bisognerà, certo, che non si faccia prendere mai più del demone raziocinante e programmatico.

LUIGI DAMI

COMMENTI

Gli ARCHEOLOGI in genere si lamentano che a loro, alla loro scienza (desidererei adoperare un'altra parola per qualificare il lavoro di chi vive la sua vita ideale tra Atene e Memfi, il Partenone e Baalbek, i tesori micenei e la Nike; ma gli archeologi, ahimè, non me ne permettono altre); si lamentano dunque che a loro, alla loro scienza, ai loro musei il pubblico non si interessi o molto poco. Questo è vero. E il pubblico ha torto marcio: e questa è un'altra verità.

È giusto però constatare anche che quando il pubblico, grosso o no, è messo in contatto risolutamente e con spirito di vita con qualche bella cosa antica, vi piglia amore straordinario e se ne compiace a fondo; esempio, per non uscir da noi, la fanciulla d'Anzio o l'Apollo di Veio. Il che dimostra a guardar bene che esso fa una profonda distinzione tra l'arte antica e la scienza dell'arte antica; dispostissimo ad ammirare la prima, restìo davanti alla seconda. Ora gli archeologi, in genere, si comportano in senso perfettamente contrario, e dell'arte e della scienza fanno una cosa sola, con sensibile tendenza a risolvere, assorbire, e quasi direi annullare, nella scienza l'arte. E secondo questa tendenza ordinano i loro musei e scrivono i loro articoli. Salvo le eccezioni, si intende.

Chi ha ragione e chi ha torto? Il pubblico fa il suo mestiere che è d'interessarsi di quel che gli pare e piace; gli archeologi fanno il loro che è di adoperare per la loro scienza i metodi che credono meglio. Ma il risultato è che tra l'uno e gli altri corre (per modo di dire) poco buon sangue. Si salutano da lontano, e ognuno tira per la sua strada. Gli archeologi mettono insieme le loro collezioni preoccupandosi più che altro di una didattica scientifica rigorosa, e il pubblico, che cerca le cose belle e non le trova che a stento sopraffatte da un cumulo di altre che belle non sono, li diserta. Gli archeologi scrivono articoli avendo più che altro mente all'amico archeologo di Lipsia o all'inimico di Parigi; più che testo note, irte di numeri, di cfr., di tedesco, e il pubblico arretra davanti a quel testo difeso da tanto reticolato spinoso. Salvo si intende, le solite eccezioni.

Noi non crediamo che tutto questo debba essere irreparabile. Non ci fermiamo neanche a indicare che giovamento sarebbe per il pubblico aver più dimestichezza con l'arte antica. Ma non sarebbe una diminuzione per l'archeologia aver più contatto con la vita corrente. Ci vuole un po' di buona volontà dalle due parti. Potrebbero intanto cominciare gli archeologi che sono i più saggi.

Se « Dedalo » potesse aiutare questa riconciliazione sarebbe ben lieto. Ed è lieto d'indicare, quando capita l'occasione, quello che a questo scopo si fa. Oggi, per esempio, segnala ai suoi lettori il manuale di *Arte classica* pubblicato da Pericle Ducati. Non entra nel merito dell'opera rilevando solo, perchè proprio non ne può fare a meno, la bruttura della parte illustrativa che concia malamente tanti capolavori. Ma segnala con piacere il caso troppo raro, di uno studioso serio che si mette a parlare d'arte greca e romana, pianamente, se anche un po' scolasticamente, a un pubblico profano. Ma di questo che diranno gli archeologi colleghi?

Stab. di Arti Grafiche A. Rizzoli & C. - Milano

LUIGI DAMI: Segretario di redazione
ACHILLE CLERICI: Gerente responsabile

LA MADONNA DI ACUTO
ROMA, MUSEO DEL PALAZZO DI VENEZIA

SCULTURE MEDIEVALI ROMANE.

Nel prossimo autunno, in attesa che sia compiuto il restauro delle grandi sale decorate dal Bramante e dal Mantegna si apriranno al pubblico nel Palazzo di Venezia le otto sale minori dell'appartamento di Paolo II, decorate con mobili antichi e con oggetti d'arte del Rinascimento e del medio evo. Ai lettori di *Dedalo* non dispiacerà di conoscere alcune sculture in legno del nuovo museo, che hanno speciale importanza per l'arte medievale romana, giacchè provengono tutte da Roma e dal suo territorio.

Durante gli ultimi venti anni gli studiosi sono riusciti a diradare le tenebre che avvolgevano la storia della pittura medievale romana e dalle composizioni simboliche delle catacombe sino a Pietro Cavallini ed ai suoi seguaci, si conosce ormai tutta una organica serie di pitture quale non si trova in nessuna regione d'Italia; serie meravigliosa in cui si possono studiare, come nelle pagine di un libro, tutte le vicende, tutti i mutamenti di stile e di ispirazione.

Ben diversa è la conoscenza che si ha della storia della scultura in Roma e nel suo territorio durante il medio evo. Alla ricchezza delle decorazioni con cui durante i secoli si abbellirono le antiche basiliche, non corrisponde la costruzione di nuovi edifici e questi, bellissimi per forme architettoniche, come i campanili, i chiostri e le grandi chiese quali San Flaviano di Montefiascone e San Pietro di Toscanella, sono poveri di figure scolpite. Figure tombali e qua e là, nei capitelli, nelle mensole e fra archetti dei portici, minute sculture rappresentanti uomini ed animali, ma nulla o quasi nulla che possa competere con ciò che di scultura medievale si conserva in altre regioni.

Nelle opere celebratissime dei *marmorari* rare sono le statue e rari i rilievi, e per trovarne è necessario giungere ai maestri del secolo decimoterzo. Ogni frammento diventa quindi importante e deve essere raccolto e studiato. In altro fascicolo di Dedalo pubblicherò nel suo assieme e nei particolari la magnifica Deposizione romanica del Duomo di Tivoli, e mi accontento oggi di dare qui alcune sculture che ho raccolto per il museo del Palazzo di Venezia che del resto avrà fra i suoi cimeli più preziosi la celebre cassa scolpita del Duomo di Terracina, che è fra i più rari esempi di decorazione romanica.

La statua lignea di Madonna col Bambino, ch'io pubblico qui accanto, proviene da Acuto, un piccolo paese vicino a Fiuggi, ed è senza dubbio opera dello stesso artefice che scolpì la statua cosidetta della *Madonna di Costantinopoli* della Chiesa di Santa Maria Maggiore in Alatri, pubblicata da Gino Fogolari nell'*Arte* (1903). La tecnica dello scolpire, le caratteristiche dei volti, i partiti di pieghe, i particolari delle vesti e gli ornamenti, tutto è uguale nelle due

LA MADONNA DI ACUTO (MUSEO DEL PALAZZO DI VENEZIA, ROMA).

TESTE DI TRAVE DI CASA ROMANA (MUSEO DEL PALAZZO DI VENEZIA, ROMA).

Madonne, sicchè non vi è dubbio che chi ha scolpito l'una abbia scolpito anche l'altra. Ma dalla Madonna di Alatri alla Madonna di Acuto l'artista si è fatto più umano. Non è più la tradizionale figura della Madonna Regina che seduta in trono tiene il Bambino diritto sul grembo. La rigida regina si china leggermente in atto amoroso verso il figlio ed ha il capo semplicemente avvolto nel pallio, chè la bella corona gotica di metallo, che vi è posata sopra, è opera più tarda, del Trecento. Anche sui volti è una più umana espressione e specialmente nel Bambino l'artista si è sforzato di mettere qualcosa di caratteristico e di personale. Mentre la statua di Alatri è stata barbaramente dorata nel Settecento, la nostra Madonna ha ancora nelle vesti e nelle carni l'antica policromia ed è tutta decorata di vetri colorati originali. Purtroppo è perduto l'armadio che certo doveva custodire questa scultura, mentre si conservano gli sportelli policromi di quella di Alatri colle storie della Vergine.

Per stile, proporzioni, disegno e decorazione queste sculture sono affini a quella del santuario della Metorella, presso Tivoli, pubblicate da Attilio Rossi.

Sono tre preziosi campioni che in forme provinciali ci ricordano quelle che dovevano essere le statue di legno delle grandi chiese di Roma. I saccheggi ed ancor più le devastazioni dei rinnovatori barocchi fra il Cinquecento ed il Settecento hanno fatto sparire ogni cosa. Non vi è dubbio che per le due statue di Alatri e di Acuto noi dobbiamo risalire al dodicesimo secolo, perchè nelle pitture che di quel secolo ci rimangono troviamo caratteristiche iconografiche e stilistiche uguali. Gli affreschi colle storie di San Silvestro a Tivoli, la Madonna della Collegiata di Vetralla ed altre pitture che per brevità non cito, ci mostrano come pitture e sculture di luoghi del territorio romano così lontane fra di loro si corrispondano per stile. Il centro da cui irradiano queste forme è Roma ed a provarlo sta anche la grande Deposizione lignea del Duomo di Tivoli, in cui si ritrovano tutte le caratteristiche dei monumenti citati sinora. La Madonna che nel 1199 il prete Martino scolpiva per il Duomo di Città di Castello e che ora si conserva nel Museo Federico a Berlino ha le stesse caratteristiche; anche essa è di derivazione romana.

Se pensiamo ai musaici scintillanti d'oro e di colori di Santa Maria in Trastevere, alla grande Madonna che vi troneggia come regina ed a quell'altra Madonna coronata che si nasconde nel tenebrore di una tavola guasta della stessa basilica, noi abbiamo la viva sensazione come alla creazione di questi tipi abbia dato gli elementi esenziali la vecchia tradizione bizantina, corretta e ravvivata poi, come possiamo appunto osservare nella Madonna di Acuto, da quella viva tendenza romanica all'osservazione del vero, che condurrà nel secolo decimoterzo l'arte romana a Pietro Cavallini ed ai trionfali affreschi dei suoi seguaci in San Francesco d'Assisi.

Purtroppo non sono questi ch'io pubblico, che miseri avanzi di ciò che doveva arricchire le nostre belle basiliche. Lungo le navate, fra gli intercolumni, dove ancora pendevano dai ferri i vecchi veli ricamati, scintillavano numerose le immagini lignee, coperte di lamine d'oro e d'argento, di vetri colorati e di gemme, là ove ora s'affaccia

TESTE DI TRAVE DI CASA ROMANA (MUSEO DEL PALAZZO DI VENEZIA, ROMA).

LA MADONNA DI CELLENO (MUSEO DEL PALAZZO DI VENEZIA, ROMA).

ovunque il barocco scapigliato.

Di sculture lignee romane trovate in Roma non resta quasi nulla ed è perciò ch'io credo utile di pubblicare qui accanto quattro teste di travi da me comperate anni fa e che provengono da un'antica casa abbattuta intorno al 1883 in quel quartiere medievale che si stende fra Campo di Fiori e l'antico Ghetto e di cui non restano, come vivo ricordo, che le casette di San Paolo, che saranno presto anch'esse soffocate dal mastodontico Palazzo del Ministero della Giustizia.

Per la tecnica queste quattro sculture sono vicine alle statue di Acuto e di Alatri, ma sono più di esse rozze e vigorose. Prima di questa scoperta nessuno avrebbe forse pensato di trovare cose simili fatte a Roma. Ma il luogo del ritrovamento ci garantisce che v'era ancora nel 1883 qui una casa, costruita fra il dodicesimo ed il decimoterzo secolo con teste di trave scolpite da un artefice non meno romanico di quello che ornava di ruvide cariatidi il pontile del Duomo di Modena. Le sculture di Roma sono più ruvide ma più grandiose con un magnifico carattere arcaico che indica nell'artefice un'antica tradizione di lavoro e di stile. Stupenda è la sicurezza con cui sono con pochi e sicuri colpi modellate le teste che hanno un curioso carattere fra il monumentale ed il grottesco. Le grosse foglie da cui escono le teste si trovano qua e là scolpite colle stesse sagome sulle travi di tetti in varie antiche chiese romane, come ad esempio in Santa Croce in Gerusalemme.

Mentre la Madonna di Acuto e quella di Alatri ci mostrano evidenti caratteristiche d'arte romanica con ricordi bizantini, l'altra statua di Madonna ch'io pubblico qui

appresso e che proviene da Celleno nell'Agro viterbese, dall'antico *Patrimonio*, è, a mio avviso, già cosa che sta fra il duecento e il trecento e mostra chiare influenze d'arte toscana.

Il vispo Bambino ricciuto, che stende la mano verso la Madre, ricorda certe sculture contemporanee del Duomo d'Arezzo benchè sia di esse più fine e più vivo. Come nella pittura così nella scultura, la parte settentrionale della provincia romana fu dominata da influenze toscane e specialmente senesi e la nostra Madonna è un esempio di questa corrente artistica.

Nel territorio tiburtino e nelle città ciociare il tipo tradizionale romano si è conservato con più purezza e forza, ma i monumenti con influenza toscana non sono meno importanti perchè la loro azione è grandissima nel ravvivare in Roma l'arte che vi si era andata spegnendo durante la residenza dei papi in Avignone.

Spero presto colla Deposizione di Tivoli di potere dare ai lettori di Dedalo un campione di quanto hanno saputo fare scultori di Roma sullo scorcio del dodicesimo secolo.

FEDERICO HERMANIN

AGNOLO BRONZINO PITTORE " PLATONICO " (*)

Michelangiolo, Pontormo, Bronzino.

Chi avesse il gusto delle analogie cosmiche potrebbe paragonare l'opera di questi tre artisti ai successivi stadii delle formazioni planetarie. Una tale comparazione porterebbe a ravvisare nel genio apocalittico di Michelangiolo il momento più tragico e solenne, allorchè nella primigenia materia infiammata e sconvolta una tempesta di soffi divini plasma forme immani.

Nel talento del Pontormo il tumulto non si placa, ma è contenuto in più breve ritmo, in una intimità esagitata e convulsa, allietato a quando a quando dalla grazia e dai sorrisi della natura viva e sensibile. La tragedia si umanizza, dimette la sua grandiosità universale, si localizza — direi quasi — nell'intimo tormento dell'espressione, del linguaggio grafico, inteso tuttavia come simbolo di un linguaggio spirituale.

Tutto, poi, si acqueta in termini precisi, si definisce e s'immobilizza nell'intellettualità del Bronzino.

Mentre Michelangiolo e Pontormo sono tutti pervasi da una dinamica ansiosa, che è riflesso del loro divenire, Bronzino è statico, perchè — appunto — definitivo. Le forme con lui s'irrigidiscono, si solidificano, si cristallizzano, e seguono quel processo di purificazione e di sublimazione che è proprio della materia mineralizzata.

Bronzino è come una luna, sterile e pura, che splende pacatamente del riflesso di due pianeti: Michelangiolo e Pontormo: la sua luce è fredda, ma suggestiva.

Di Michelangiolo, in relazione al Bronzino, si deve vedere sopratutto il rifarsi alla tradizione toscana. Appetto al « modernismo » di Leonardo, padre primo di tutti i « ricercatori », lo spirito di Michelangiolo è

COPIA DA PONTORMO: VENERE E AMORE (1511)
(GALLERIA DEGLI UFFIZI) (*fot. Brogi*).

« reazionario »; vive, cioè, di valori assoluti. Egli, Michelangiolo, appartiene alla famiglia dei sommi etruschi, nei quali la vita intellettiva ha il sopravvento su quella dei sensi; che contemplano lo spettacolo del mondo sotto specie eterna, per trarne una immagine dispogliata di ogni parvenza fisica, e transitoria, nella quale ogni cosa si dimostra nella propria rudezza emblematica.

Di qui la influenza di Michelangiolo sulla pittura fiorentina, nel senso di un ritorno — dopo l'estetica naturalistica di Leonardo — a forme astratte e concise e a quella specie di stoicismo grafico (linea funzionale di Berenson) che il Vasari nella sua superficialità, chiama « gagliardezza e bravezza di disegno ».

In quanto al Pontormo, lo svolgersi e il tramutare della sua arte è sommamente rappresentativo di tutta la genesi della pittura fiorentina del XVI secolo, combattuta fra i due opposti ascendenti della lirica sensibile-naturalistica di Leonardo e dell'idealismo stilistico di Michelangiolo. L' opera del Pontormo, infatti, in una sua prima fase, risente spiccatamente delle soffusioni e delle mollezze leonardesche. La consuetudine che l'artista ebbe con Andrea del Sarto, si mostra nella sua maniera successiva. Ma Pontormo, anche quando aderì, per certo verso, al fare di Andrea, lo corresse con robustezza e austerità tutte sue proprie, e corroborò lo schema retorico del suo quasi maestro con un èmpito lirico e una intuizione vive e pro-

PONTORMO: DEPOSIZIONE DALLA CROCE.
CHIESA DI SANTA FELICITA, FIRENZE - 1525-30
(*fot. Alinari*).

PONTORMO:
RITRATTO.

FRANCOFORTE
ISTITUTO STAEDEL

fonde. Ben presto sentì il bisogno di evadere in modo definitivo dalle limitate probabilità della maniera sartesca, di risalire alle scaturigini di quel solenne ritmo stilistico del quale non rimaneva che un'eco sbiadita nell'arte del pittore della *Madonna delle Arpie.* Si volse allora a Michelangiolo; non già per cavarne come aveva fatto Fra Bartolommeo e lo stesso Andrea del Sarto, una superficiale acconciatura. Michelangiolo, e, dopo, il Durero, furono per lui un incentivo e al tempo stesso una testimonianza. Il suo martoriato spirito di ricerca gli faceva sentire il bisogno di saggiare sè stesso sulla pietra di paragone di quei due grandi spiriti, indagatori e visionari ad un tempo. Ma a proposito del Pontormo non si può parlar mai d'imitazione nè dall'uno nè dall'altro di cotesti artisti. Egli dimostra sempre una immaginazione originale nel concepire le sue composizioni e una curiosità diretta, ognora desta e innamorata, nell' indagare la natura, per trasfigurarla poi nella lirica del segno e del colore.

Nonostante la musicalità decorativa della composizione — che come nella « *Deposi-*

BRONZINO (?)
MADONNA CON BAMBINO E S. GIOVANNINO

RACCOLTA
CHARLES LOESER
FIRENZE (1522-30).

zione dalla Croce » della cappella Capponi, in Santa Felicita, (*pag. 225*) fa pensare talvolta al Botticelli — e la distillazione delle apparenze in tòni e in linee assoluti, la sua opera è tutta nutrita, nella più intima sostanza, dall'indagine di un nobile naturalismo: (vedere a questo proposito l'affresco della lunetta nel salone di Poggio a Cajano e la raccolta dei magnifici disegni degli Uffizi): essa porta i segni di un'emozione sempre desta e ci rammenta i suoi tragici e agitati colloquî con la natura. Colloquî ai quali certo allude il Vasari, allorchè delle speculazioni coscienziose in cui il Pontormo soleva attardarsi, ci parla in senso negativo, come di un lavorìo « faticoso e stentato », mentre chiama « stranezza e nuova ghiribizzosa maniera » lo spasimoso conato della nuova poetica grafica inaugurata dal Carrucci e poi, come vedremo, svolta in senso assolutamente opposto dal Bronzino.

* * *

L' arte del Bronzino s'inserisce alle opere più plastiche, più ferme e più serene del Pontormo e precisamente sembra innestarsi

BRONZINO: RITRATTO DI GUIDOBALDO DELLA ROVERE (1530-32).

GALLERIA PITTI FIRENZE. (*fot. Alinari*).

al quadro «*Venere e Amore*» (*pag. 224*) (del quale esiste una copia nella Galleria degli Uffizi e che il maestro dipinse sopra cartone di Michelangiolo) nonchè ad alcuni ritratti dallo stile più calmo e contenuto (*pag. 226*).

Il ritratto di Guidobaldo duca di Urbino, che fu dipinto dal Bronzino durante il soggiorno dell'artista presso quel principe alla villa Imperiale, vicino a Pesaro, cioè fra il 1530 e il '32, è la prima notevole affermazione del suo talento.

Quell'opera (*pag. 228*) era data fino a qualche anno fa al Pontormo e identificata come un ritratto di Ippolito dei Medici. La prima attribuzione può richiamare la nostra attenzione su quanto della maniera del Pontormo sia ancora in questa tela e farcela considerare come il punto di partenza di tutta l'opera del Bronzino quale ritrattista. Prima di dipingere cotesto ritratto, egli aveva vagato fiacco e indeciso fra le inconsistenze e il manierismo di Andrea del Sarto e i riflessi che il fare di questo artista

BRONZINO: RITRATTO DI BARTOLOMMEO PANCIATICHI (1532-40).

GALLERIA DEGLI UFFIZI. (*fot. Alinari*).

aveva proiettato nell' arte del Pontormo. (Vedere ciò che rimane dell'affresco nel chiostro di Badia; il « *Pigmalione e Tobia* » della Galleria Barberini e il « *Tobia e l'Angelo* » della Galleria Borghese). (1).

Ponendo mente alla mancanza assoluta di un accento personale e alla pochezza delle opere che lo precedettero, il ritratto di Guidobaldo, va considerato come una rivelazione improvvisa e ci autorizza a credere che la formazione della personalità e della maestrìa del Bronzino si compiesse — come, d'altronde, quella di molti artisti intellettivi — con un processo interiore e quasi clandestino. (2)

Il Pontormo terminava di dipingere il « *Venere e Amore* » nel 1531, l'anno precedente, cioè, a quello nel quale il Bronzino, di ritorno dalla villa Imperiale inviava la serie di quei ritratti (*Bartolommeo Panciatichi, Lucrezia Panciatichi, Ugolino Martelli, ecc.* (*pag. 229, 230, 237*) che rimangono fra i suoi migliori e più caratteristici. Cotest'opera ebbe certamente su di lui un grande ascendente, specie nel senso di orientare la sua arte verso una visione plastica ed astratta. Da quel momento nei ritratti più sopra citati, si può seguire con chiarezza la diffe-

BRONZINO: RITRATTO DI LUCREZIA PANCIATICHI (1532-40) GALLERIA DEGLI UFFIZI (*fot. Alinari*).

BRONZINO: SACRA FAMIGLIA DEI PANCIATICHI (1535) - GALLERIA DEGLI UFFIZI (*fot. Alinari*).

BRONZINO: RITRATTO DI GIANNETTINO DORIA (1545-48).

PALAZZO DORIA, ROMA. (*fot. Alinari*).

renza fra maestro e discepolo, differenza che si andò sempre più accentuando, sebbene il Bronzino in talune opere — forse meno nutrite di volontà e di convinzione — sembri ritornare su i suoi passi e riaccostarsi a modi più pontormeschi.

Una diversità fondamentale fra l'arte del Bronzino e quella del Pontormo va colta nell'accento agitato e drammatico di questi (nelle opere sue più caratteristiche) paragonato alla serena e fredda compostezza di quello. Pontormo — come ce lo attesta il Vasari — non trovò mai, neppure negli anni più tardi della sua vita, l'equilibrio del proprio spirito creativo, l'espressione definitiva e compiuta del proprio èmpito lirico. Poche sono le opere nelle quali egli si definisce e si acquieta. Il suo disegno è lo specchio del suo tormento intellettuale: esso obbedisce ai moti dell'animo: le vibrazioni del suo spirito irrequieto si prolungano nella sua matita o nel suo pennello come in un arto vivo. La sua sintassi grafica si anima, si tende, si spezza, caricata e incalzata da interiezioni e da accenti, imprimendo alle sue figure l'aspetto crucciato,

BRONZINO: RITRATTO (1545-50 ?)

MUSEO DEL LOUVRE (*fot. Alinari*).

nervoso e spesso stravolto di creature nel cui spirito, non solo, ma nelle cui membra, le passioni si insinuino e serpeggino convulse o si raccolgano elasticamente compresse come groppi di molle in tensione. Perfino la sua dolcezza, la sua musicalità portano il segno di quella voluttà amara e dolente in cui si riposano, senza obliarsi, gli spiriti irrequieti e inappagati.

L'arte del Bronzino fa contrasto — pure essendone una legittima conseguenza — a quella del Pontormo come una giornata quieta e serena che segua un temporale.

Qui tutto si distende e si riposa.

L'espressione drammatica si placa, si adagia in una pura contemplazione formale; gli ansiosi tastamenti, le esclamazioni esagitate, i colloqui febbrili, i trascorsi, le aberrazioni, le turbolenze grafico-liriche di quel pittore dannato che fu il Pontormo, si adeguano, nel Bronzino, si equilibrano, divengono quiete e trasparenza, unificandosi nella consolazione e nell'armonia supreme della contemplazione intellettiva.

Il figlio gode con serenità e con saggezza quanto il padre aveva accumulato frugando

BRONZINO: AFFRESCO NELLA « CAPPELLA DI ELEONORA » IN PALAZZO VECCHIO (1545-64) (*Gabinetto fot. della Gall. degli Uffizi*).

con ansia e con dolore le proprie viscere.

L'ardente passione pontormesca si appaga, nel Bronzino, in un possesso ideale: tutte le ansiose esperienze del maestro si sublimano, filtrate attraverso la euritmia di un intelletto sano, continuo, freddamente felice; le imagini del quale sembrano, come Narciso, innamorate di sè stesse, nell'incanto di una limpidezza senza calor di cuore.

Allora le spirali serpeggianti e le spezzate elettriche del Pontormo si distendono per incurvarsi foggiate in onde ampie e blande, chiudendosi in circoli, in sfere, in cilindri dolci, quasi per simbolo di significati compiuti e perfetti. Interiezioni e accenti dispaiono, nel linguaggio grafico, e la sintassi si svolge e si placa in un periodo largo, pacato e casto; acquista una trasparenza e una logicità supreme, un accento olimpicamente sereno, che fa pensare ai dialoghi del Fedro e del Protagora e agli occhi glauchi di Pallade Atena. Ciò che è dinamico s'immobilizza in gesti nobili, armoniosi e definitivi; ciò che è drammatico si oblia, si letifica o si disciplina in contorni puri e musicali, si ordina e si ravvia in una specie di monodia lineare che segue la sagoma dei corpi e la cui eco diffusa dilaga eguale e

BRONZINO: IL PASSAGGIO DEL MAR ROSSO - AFFRESCO NELLA « CAPPELLA DI ELEONORA » IN PALAZZO VECCHIO (COMINCIATO NEL 1545). (*Gabinetto fot. della Gall. degli Uffizi*).

tranquilla sulle loro superfici, di mano a mano sempre più semplici e ferme.

La forma astratta, ossia intellettiva, o — come oggi si dice — metafisica, è perseguita dal Bronzino con una volontà fredda, precisa, senza discontinuità, che solo per la sua intensità s'identifica alla passione e assurge a mera lirica plastica.

* * *

La musicalità dalle forme si comunica e si diffonde nella composizione come il risuonare degli accordi nell'armonia. Le superfici piene, comprese fra i contorni delle forme, ne richiamano altre al di fuori, nel vuoto degli spazi e delle distanze. È un movimento di curve che alludono le une alle altre, che simpatizzano, che s'allontanano e convergono creandosi a vicenda come un sistema di echi. È un avvicendarsi di fiumi, di delta, di golfi dalla riva molle e sinuosa che s'insinuano, trascorrono o ristagnano fra le linee pure e nette dei corpi ignudi e nei quali l'occhio naviga dolcemente e si smarrisce estatico come in un viaggio incantato. Vuoti e pieni sono stabiliti con un equilibrio, con una misura e un'euritmia perfetti, che concorrono alla staticità e all'immobilità delle figure, quasi che esse fossero imprigionate

BRONZINO: RITRATTO DI STEFANO COLONNA (1545-48).

GALLERIA CORSINI, ROMA (*fot. Alinari*).

dentro la durezza di un cristallo. Tutto tende verso l'alto con uno slancio piramidale (uno dei pochissimi dipinti nel quale le figure hanno una disposizione orizzontale è il « *Passaggio del Mar Rosso* » Cappella di Eleonora *pag. 235*) e tutto tende a stabilirsi nel primo piano con la veduta propria al ritratto; mentre gli aspetti del paesaggio — che raramente appare negli sfondi — senza slontanamenti atmosferici, hanno anch'essi un risalto plastico, eppure appaiono irreali, come le forme stagliate e incise in un cristallino pomeriggio autunnale.

* * *

Bronzino:

geometria perfetta dell'universo contemplata nell'armonia del corpo umano;

sfericità pacate di pianeti spenti (come gli occhi senza pupille delle statue) avvolte nella soffusa carezza di filtrate luci sideree;

attonito paesaggio lunare, immerso nelle pause infinite di un silenzio glaciale, dove fioriscono giardini artificiali di fiori sontuosi, ma senza profumo, ed abita un popolo sublime di statue.

BRONZINO: RITRATTO
DI UGOLINO MARTELLI
GALLERIA DI BERLINO

BRONZINO: S. GIOVANNI BATTISTA (1545-48).

GALLERIA BORGHESE ROMA (*fot. Alinari*).

* * *

Il disegno del Bronzino ritorna — specie nelle forme decorative — alla calligrafia gotica, integrato da una visione fatta più volontaria e cosciente dalla matura scienza dei Quattrocentisti. Esso comprende — nel senso etimologico della parola — e possiede le forme, seguendone le curve e gli avvolgimenti con una voluttà calma e nondimeno intensa. Era quello forse, per il Bronzino un modo di amare e di possedere le belle e superbe donne che egli ritraeva e le cose nobili, sontuose e rare che gli erano ognora presenti agli occhi nelle case patrizie e in quella corte medicea, ove Eleonora di Toledo, giungendo dal mare come una dea, aveva riversato tutto il fasto dell'Escuriale? Forse era così che l'uomo povero e cortigiane, ma squisitamente signore nei sensi e nell'animo, si consolava nell'artista.

I lussureggianti ramaggi dei damaschi, gli arabeschi ambigui e sottili dei ricami, delle trine e delle ageminature, nelle corazze; la forma netta nell'amandola degli occhi commessi di pietre preziose e polite; il contorno

BRONZINO: RITRATTO DI MARIA DE' MEDICI (1545-53).

GALLERIA DEGLI UFFIZI (*fot. Brogi*).

puro e sinuoso delle salde labbra, il bordo netto delle unghie, laddove esse s'inseriscono nelle dita e il loro taglio reciso; l'arricciolarsi dei capelli e delle cartiglie, sono scritti, più che disegnati, con un compiacimento così acuto e indaginoso che io non chiamo gustosità, solo per non contraddire alla qualità prettamente asensuale e intellettiva dello stile bronziniano. Ciò piuttosto, rasenta talvolta una specie di estetismo che farebbe pensare ad alcuni disegni dei Preraffaeliti, se non fossero proprio essi, i Preraffaeliti, ad avere imitato con preziosaggine, ed esagerato, lambiccandole, le acutezze della grafica fiorentina.

Nè si può parlare di evidenza obbiettiva, di puntualità imitativa — come alcuni han fatto fraintendendo assolutamente il carattere del Bronzino — giacchè tutto in quest'arte è ridotto alla più rigorosa equazione

BRONZINO: RITRATTO DI MARIA DE' MEDICI (1545-53).

GALLERIA DEGLI UFFIZI (*fot. Brogi*).

formale e la forma allude alla realtà obbiettiva non per altro che per trarne un termine di riferimento e di paragone, per misurare la portata e l'estensione espressiva del suo traslato grafico. (3) Il mondo sensibile — travasandosi nei lambicchi di questo alchimista ricercatore di una bellezza perfetta — è costretto a definirsi e a trasfigurarsi nel simbolo intellettivo che egli si è creato della sua identità oggettiva, a rifoggiarsi in un'immagine che perdura, immune dagli episodî del moto, dello spazio e del tempo, quasi sterilizzata in un vuoto ideale, dove i colori e le forme acquistano una qualità preziosa, come fossero riplasmati di una materia astrale.

Lo stile del Bronzino raggiunge, direi quasi, l'impersonalità delle scienze esatte; esso si rivolge come un atto spassionato di equità verso la bellezza di tutte le cose, inve-

BRONZINO: RITRATTO DI GIOVANETTA IGNOTA (CIRCA 1553). GALLERIA DEGLI UFFIZI (*fot. Brogi*).

BRONZINO: RITRATTO DI DONNA BATTIFERRI DELLI AMMANNATI (?). - RACCOLTA CHARLES LOESER, GIÀ RACCOLTA LEUCHTENBERG.

stito di uno spirito teorico, che solo per dato e fatto del suo rigore s'innalza alla bellezza. La personalità dell'artista s'immedesima nella forma, precisa, trasparente, impeccabile, si assorbe e si confonde in quella, come la presenza divina, nel mito panteistico, alita in tutte le creature e in tutte le cose, trasfusa e confusa in esse. Anche l'umanità delle figure bronzinesche non appare che attraverso cotesta polita e tersa lente di bellezza, in atteggiamenti composti, nobili e armoniosi che si convengono alla euritmia serena e all'equilibrio dei volumi. Come i Greci, Bronzino tende al tipo ideale ed estrae i lineamenti e le fattezze delle sue immagini non reali — le femminili in ispecie — dai tipi eletti e solenni di una aristocratica bellezza, selezionata attraverso il vaglio delle generazioni e delle casate. (4)

Questo figlio di un macellaio del sobborgo fiorentino, è l'erede di quasi tre secoli di civiltà e di arte. Egli raccoglie e concreta le ricerche e i risultati parziali di tutti gl'indaginosi pittori che la precedettero. Il teorema della terza dimensione trova nella sua arte il definitivo corollario. L'irrequieto e sottile spirito estetico della sua razza, come poche altre volte nella storia, raggiunge in lui — nella contemplazione e nell'espressione musicale della forma — il proprio euforismo: un equilibrio luminoso riposato e felice.

Quel vago senso di ostilità e di impenetrabile freddezza che emana dalla sua arte deriva appunto da questo: che essa è una conclusione, un punto d'arresto; parete levigata e infrangibile che si para sul cammino della nostra curiosità e ai piedi della quale essa deve fermarsi senza avere più nulla da indovinare.

A chi guarda Bronzino manca la voluttà dell'indefinito e il piacere della collaborazione. Tutto è risolto tutto è detto, tutto è egualmente evidente ragionevole e bello!

Per il suo culto di una bellezza assoluta, definitiva, dogmatica e la sua scienza della forma, l'arte del Bronzino fa pensare alla poesia dei Parnassiani francesi, alla loro espressione rigorosa, impeccabile, nella quale il linguaggio acquista la pienezza lucente e la fredda solidità del marmo.

* * *

La pittura tende in Bronzino al rilievo e all'immobilità della scultura. È cotesta la maggiore e più costante aspirazione dell'artista. Se noi disponessimo ideologicamente le sue opere nel loro ordine cronologico, vedremmo che, tranne qualche smarrimento e qualche parentesi, il chiaroscuro, questo elemento magico della terza dimensione, diviene sempre più scultorio e stilistico, vale a dire meno coloristico e sensibile. Compatto, duro, reciso evoca non già le mollezze delle carni vive che intiepidiscono l'aria che le accarezza, vibrando del loro respiro; ma dà piuttosto il senso delle superfici gelide e levigate del marmo, attorno alle quali l'atmosfera sembra raffreddarsi e la luce perdere della sua fluidità. Talvolta, l'ombra, profonda, spessa, tagliente, s'identifica con la superficie dei corpi, aderisce ad essa come la scorza di un frutto e, anticipando stranamente la plastica caravaggesca, delimita stilisticamente piani e volumi.

Ogni forma nella pittura del Bronzino — come già in Masaccio, in Andrea del Castagno, nei Pollaioli, in Signorelli eppoi, definitivamente, in Michelangiolo — cerca la massima evidenza volumetrica: un'evi-

BRONZINO: VENERE, CUPIDO, LA FOLLIA E IL TEMPO (C. 1546). - GALLERIA NAZIONALE, LONDRA. (*fot. Anderson*).

BRONZINO: IL SALVATORE NEL LIMBO (1552).

CHIESA DI S. CROCE. (*fot. Brogi*).

denza che in lui trascende l'intenzione imitativa e mediante una semplificazione progressiva riesce alla pura forma, vale a dire ad un'immagine costante e ideale delle apparenze sensibili, casuali e transitorie. Il caratteristco, il fisionomico viene mano a mano assorbito e annientato nell'assoluto e nell'astratto. L'ordine intellettuale, il dogma plastico, neutralizza e unifica le anarchie della natura volubile, instabile e svariata. Il volume della testa e del volto si accosta sempre più alla forma di un ovoide perfetto, le piccole e solide mammelle diventano semisfere polite e irreprensibili le dita delle belle mani femminili s'arrotondano in eleganti lunghezze coniche, il naso, come un tronco di piramide dagli spigoli smussati di fredda luce, s'incunea fra la linea purissima degli archi cigliari, le labbra staccano recisamente, arrotondano, sul contorno sinuoso della loro base, la polpa soda come un frutto turgido e gelato; e i capelli e le barbe si radunano in vaghe ciocche compatte come fossero modellate nella creta.

Nè l'umanità ha preferenze per l'artista: tutte le forme son possedute e glorificate nello stesso modo: le architetture distaccano con un elastico rilievo i loro volumi

rettilinei o ritondi, sbalzano esatte nell'aria atona e incolore come se fossero materiate di un acciaio compatto, levigato e sonoro; e le perle e gli anelli, le catenelle e i monili acquistano nella nettezza dei loro rilievi una preziosità più rara, un'incorruttibilità assoluta, quasichè il pittore li avesse ricreati di un'essenza al tempo solidissima e immateriale: le nubi stesse e le stoffe si tramutano in una solidità elastica e rilevata.

La pittura del Bronzino anela a divenire scultura. Il colore stesso è sottoposto e arginato dalla forma al modo stesso che in musica il contrappunto argina e disciplina l'armonia. Spesso le sue figure fanno pensare coi loro tòni uniformi e lisci, ben aderenti, come una sottile vernice, al girare dei volumi, a statue policromate, e si ha un'idea esatta della loro plasticità paragonandole, nella loro fattura e nell'evidenza del loro rilievo, alle statuette che qualche volta il pittore pone nei suoi ritratti.

Certamente, il Bronzino dovette subire un grande ascendente dai modelli della scultura greca, che non facevano difetto a Firenze, specialmente presso i Medici, e dai quali, d'altronde, alcune generazioni di artefici fiorentini avevano ricevuto suggerimenti. Egli li guardò più fissamente che mai e con un desiderio maggiore e più cosciente di avvicinarsi alla loro serena e definitiva bellezza.

I suoi nudi hanno la immobilità armoniosa, la semplicità e pacatezza dei piani, la compattezza e mollezza plastica delle statue di Prassitele. Qualche volta perfino gli atteggiamenti (vedere p. es. la figura di donna, a destra del Cristo, nella *Discesa al Limbo - pag. 246*) sono ispirati con libertà alla statuaria greca.

E sotto la carezza intellettivamente voluttuosa del suo pennello le tenere carni delle donne e degli efebi acquistano il soave pallore ambrato del vecchio marmo pario.

(al prossimo fascicolo)

MARIO TINTI.

(*) Avrei voluto scrivere « metafisico », ma poteva sembrare un aderire troppo alla leggera alle tendenze estetiche del giorno. Nonpertanto, la denominazione, di platonico implica quella di metafisico. Il Lomazzo nel suo « Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura » pone il B. fra i più grandi pittori *gimnosofisti*, vale a dire sapienti e intellettivi.

Le idee platoniche coltivate dai Medici nell'Accademia Platonica ed elaborate nuovamente, massime per opera di Pico della Mirandola e del Ficino, crearono nella Firenze del Rinascimento un'atmosfera che contribuì alla formazione e all'orientamento di taluni artisti. Si sa, infatti, come Michelangiolo fosse saturo di platonismo e lo si può constatare, non solo leggendo i suoi sonetti, ma penetrando lo spirito metafisico della sua arte. Anche il Bronzino ebbe nella sua opera letteraria atteggiamenti platonici e, come Michelangiolo, un'amante platonica: Madonna Battiferri delli Ammannati, in onore della quale egli scrisse sonetti trascendentali e petrarcheggianti, ai quali costei rispondeva sul medesimo tòno. Forse è di cotesta Laura il ritratto bellissimo della raccolta Loeser, nel quale è raffigurata una dama rigida e fredda nell'atto di mostrare un volume di sonetti del Petrarca. Il poeta-pittore definisce con evidenza costei nel primo verso di un suo sonetto:

« *Tutta dentro di ferro, e fuor di ghiaccio* ».

Non si addice cotesta espressione, meravigliosamente anche alla rigida dama del ritratto in parola?

(1) Il secondo di cotesti due quadri è dal Berenson attribuito addirittura al Pontormo.

(2) Nella collezione di Charles Loester esiste una « Madonna con Bambino e S. Giovannino » (*pag. 227*) nella quale a caratteri pontormeschi (specie nel colore) si avvicendano spiccati caratteri bronziniani (vedi le mani della Madonna) specialmente la sinistra; il tondeggiare ovoidale della testa del S. Giovannino, e la ciocca di capelli della Madonna. Se si potesse con sicurezza attribuire tale quadro al Bronzino, esso ci darebbe per così dire, il modo di assistere, al primo sbocciare della personalità del nostro pittore sul tronco pontormesco.

(3) È questo errore, di confondere la perfettezza formale del Bronzino con una sapiente puntualità imitativa, che ha indotto il Müntz a paragonare superficialmente l'artista fiorentino all'Holbein; il quale, appunto, è assolutamente sprovvisto di quella facoltà di epurazione intellettiva — decorativa e stilistica — che è facoltà tutta propria dei pittori fiorentini.

(4) È specialmente il tipo fisionomico di Eleonora di Toledo, di Lucrezia Panciatichi, del bambino Don Garzia e della giovinetta Maria dei Medici che si ripetono in variazioni idealizzate nelle composizioni del Bronzino.

UNA FIASCHETTA VENEZIANA DI VETRO " LATTIMO " DEI PRIMI DEL SEC. XVI

È una rarità preziosa delle raccolte civiche di Venezia. Tale la fanno la varietà della tecnica di cui è esempio interessantissimo; l'epoca a cui rimonta; la grazia attraente della decorazione, che gareggia con le migliori ceramiche urbinati; l'importanza che essa ha per la storia della vita e del costume veneziano.

FIASCHETTA DI VETRO «LATTIMO» (PRIMI DEL SEC. XVI). - VENEZIA, MUSEO CORRER.

« *Fiaschette da pellegrino* » le chiamavano; e di tipo simile a questo, ne vediamo sovente rappresentate in dipinti e figurazioni del tempo, messe a tracolla di pellegrini e di soldati.

La fiaschetta che qui presentiamo, non è di maiolica o di porcellana, come potrebbe sembrare a prima vista, ma di una speciale pasta vitrea veneziana, conosciuta col nome di latticino, o *lattisuol* o *lattimo*, a motivo del suo color bianco di latte; e resa opaca dalla presenza dell'ossido di zinco, della *calcina di stagno*, come i trattatisti del tempo la chiamavano.

Può credersi che l'applicazione del *lattimo* all'inizio del '500, non solo come ornamentazione dei vetri, ma altresì come materiale da usare nella fabbricazione di suppellettili domestiche, sia stata suggerita ai nostri artieri dal desiderio di imitare i primi esempi della cosidetta *porcellana medicea*, (maiolica fina translucida); o di contraffare piatti, vassoi, vasi di porcellana dell'estremo oriente che in gra copia giungevano a Venezia coi traffici di Levante.

Smalti di bianco opaco, a decorazione di vetri, si usavano largamente a Venezia anche in tempi anteriori al cinquecento; ma oggetti formati totalmente con questa varietà di vetro bianco, non se ne conoscono prima della fiaschetta del Correr. La

quale è notevole altresì per la mirabile abilità tecnica e la franca delicatezza della decorazione, più di quanto non appaia dalla riproduzione fotografica; che incrudisce i contorni ed accentua con soverchia durezza l'ombreggiature, sminuendo la leggerezza la trasparenza della colorazione originale.

La tonalità generale è data dal bianco del *lattimo* e dell'azzurro degli ornamenti, degli sfondi di cielo ed acqua, delle montagne: ma a queste due tinte fondamentali altre se ne aggiungono a far maggiore la vivacità e varietà delle due figurazioni, come il verde chiaro del piano erboso su cui stanno la « *Donna nuda e il guerriero* ». e il rosso giallo intenso del tramonto nella scena dell'« *Amorino che pesca* ». Il rilievo delle figure è ottenuto con gradazioni ed ombreggiature color marrone: di intonazione giallo-nocciola è il piccolo ponte arcuato senza gradini e senza ripari, come pure la leggiadra casetta della prima rinascenza col caratteristico terrazzo ligneo e l'elegante tabernacoletto.

Le due scene, con cui l'abile maestro volle ornato il vetro da lui foggiato, racchiudendole entro cornici polilobate che risentono ancora dello stile archiacuto, non rispondono forse ad episodi precisi e noti di storia o di leggenda: ma sono due qualsiasi composizioni piacevoli di argomento profano, tratte magari da qualche incisione o xilografia.

In Russia, all'Ermitage di Pietrogrado, prima della guerra e della rivoluzione era

FIASCHETTA DI VETRO «LATTIMO» (PRIMI DEL SEC. XVI). - VENEZIA, MUSEO CORRER.

conservata una fiaschetta simile alla nostra: se essa oggi sfortunatamente non avesse più ad esistere, tanto maggiormente raro diverrebbe questo esemplare veneziano di « *porcellana contrafacta* », che è fra i pochissimi del genere fino ad ora conosciuti.

GIULIO LORENZETTI.

IL PALAGIO DELLA PARTE GUELFA IN FIRENZE.

Nell'anno 1900 il Comune di Firenze pubblicava un bel libro di « Studi storici e ricordi artistici del Centro della Città ». Il libro è preceduto da una pietosa prefazione del sindaco del tempo per giustificare l'opera del « martello risanatore », la « ineluttabile necessità di scalzare quelle logore mura fin dalle radici », e quindi di venire « alla completa demolizione delle case imputridite dai fradici fondamenti agli sconnessi tetti ». Per consolare il lettore, la prefazione conclude assicurando che i ricordi artistici, « che niuno avrebbe conosciuti se non venivano messi in luce dalle demolizioni », verrebbero raccolti in un museo per formare « un ricco materiale di studi e di future pubblicazioni »[1].

Il libro invece — quantunque que' valentuomini de' compilatori abbian fatto del loro meglio per intonare i loro scritti ai criteri sindacali — par fatto apposta per mettere in evidenza lo strazio e lo scempio che « il martello risanatore » andava facendo sotto i loro occhi e malgrado i loro « più lodevoli voti », de' vetusti monumenti dell'antica Firenze.

Disparvero così le torri e le case di quel baldanzoso « primo popolo » che sognò una dominazione fiorentina a guisa di quella romana; disparvero le botteghe che attraverso i secoli avevano conservato l'originalità del loro carattere, con l'interno a grandi volte e le porte strette fra due muricciuoli e chiuse con le « madielle »; disparvero quasi tutte le sontuose sedi delle arti, con tanta spesa e con tanta cura inalzate e arredate dalle corporazioni artigiane, che furono la potenza, la forza e la ricchezza dello stato comunale. E tanto più presto disparvero quanto più conservate e più belle balzavan fuori dalle sopredificazioni le antiche strutture, il cui pregio poteva esser causa di rilievi e ritardi.

La contesa per tante inutili e dolorose rovine fu anche troppo dibattuta per insistervi ancora. Vi ho accennato soltanto perchè, in questi giorni, è stato deciso il restauro di uno dei più insigni edifizi che lo scervellato « piano regolatore del centro » comprendeva tra « le case imputridite » da abbattersi, escludendo come « invenzioni profanatrici » i possibili restauri: il Palagio della Parte Guelfa.

Di questo famoso Palazzo e della doverosa necessità del suo restauro, si parlò molto quando per le nuove vigorose correnti dell'opinione pubblica, e per i nuovi canoni d'edilizia urbana ormai stabiliti, i lavori del centro doverono arrestarsi in Piazza San Biagio, estrema propaggine d'un altro intatto quartiere di Firenze medievale. Ma non s'andò più in là della sistemazione parziale della facciata verso la piazza. Troppi ostacoli v'erano ancora da superare, e troppo vive e potenti erano sempre le ragioni materiali che avevan suscitato e so-

PIAZZA S. BIAGIO: NEL FONDO IL PALAZZO DI PARTE GUELFA, A SINISTRA LA CHIESA DI SANTA MARIA SOPRA PORTA, A DESTRA IL PALAGETTO DE' GIANDONATI (RESTAURATO) (*fot Alinari*).

PALAGIO DI PARTE GUELFA: IL SALONE DEL BRUNELLESCHI.

PALAGIO DI PARTE GUELFA: PORTICO INTERNO (SEC. XIV) E LOGGETTA (SEC. XV).

spinto il piano regolatore, nascoste nel programma « della salute pubblica, del decoro e della viabilità ».

Erano talmente vive e potenti che vari anni dopo, nel 1914, rialzavan la cresta per chiedere il compimento del piano regolatore, e la conseguente demolizione del Palazzo di Parte Guelfa, « a ricordare il quale poteva bastare anche una lapide ».

L'Ufficio comunale di Belle Arti corse allora ai ripari, ed ottenne gli stanziamenti per il restauro del Palagetto de' Giandonati, posto dirimpetto a quello della Parte e che col Palagio de' Cagnacci, già restituito alla vita, venne a formare in Piazza San Biagio uno dei più attraenti e caratteristici luoghi dell'antica Firenze.

Oggi il Commissario del Comune non solo ha accolto il disegno di restauro del Palazzo di Parte Guelfa, ma in pochi giorni ha tolto di mezzo l'ostacolo più grande, ordinando il trasferimento dal Palazzo della caserma e dell'arsenale de' pompieri, sul quale trasferimento s'almanaccava senza conclusione da più di vent'anni, malgrado le vive insistenze del comando del corpo.

PALAGIO DI PARTE GUELFA:

LA LOGGETTA DEL VASARI (*fot. Alinari*).

E in occasione del sesto centenario della morte di Dante, la proposta, è stata inserita nella lista dei lavori che, sotto gli auspici del nome del Poeta, si dovranno fare intorno ad alcuni de' più notevoli edifizi fiorentini dell'età che fu sua.

Infatti le origini del « Palagio della gloriosa e cattolica Parte Guelfa » risalgono all'ultimo quarto del secolo XIII. Nel 1289 troviamo adunati nella chiesa parrocchiale di Santa Maria sopra Porta — detta poi di San Biagio — i Capitani e i Priori della Parte, che avevano già provveduto da qualche anno alla compra di alcune case e botteghe vicine alla chiesa, per farvi la stabile residenza del loro Magistrato. Il quale, istituito nel 1267 con piena autorità civile e criminale contro i sospetti di ghibellinismo, e « a difesa del governo e conservazione della universalità de' Guelfi » ebbe poi tale strapotente influenza nelle sorti della Repubblica, da esser quasi uno stato dentro lo stato, e tenne sempre il primo luogo, dopo la Signoria, in tutte le pubbliche manifestazioni.

La costruzione del Palazzo può ripor-

tarsi fra gli ultimi anni del dugento e i primi del trecento, giacchè nel « Libro e memoriale et inventario e manuale » di tutti i beni mobili e immobili della Parte, scritto nel 1319 da « ser Placido notaro di Ripomarance e citadino di Volterra » il Palazzo è indicato come « una casa con volta, nuovamente fatta » presso cui era alloggiato Bindo di Cenni « messo » della Parte [2].

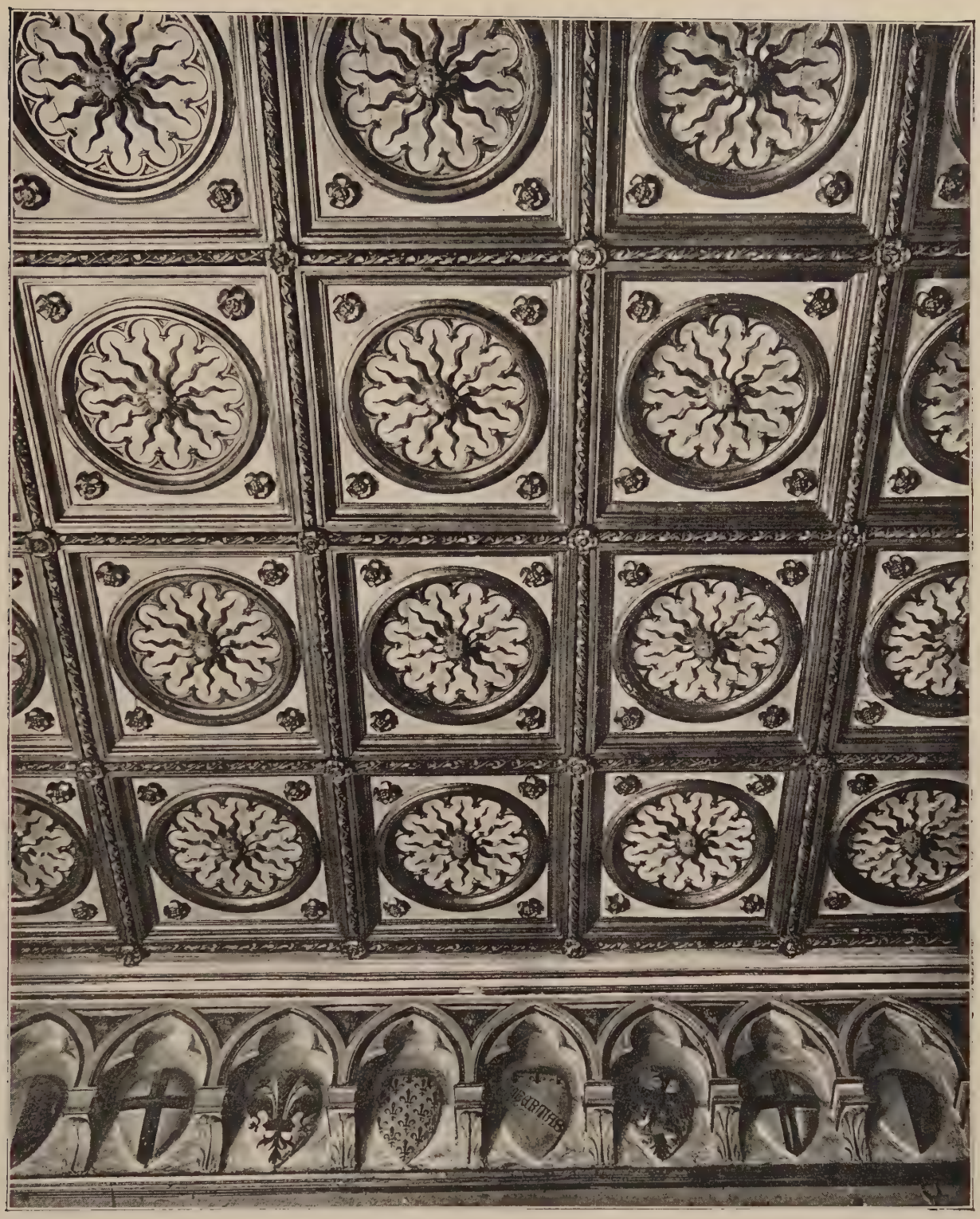
Nel 1322, ser Lapo Spina notaro del Magistrato, riscrivendo nel libro stesso « le possessioni della Parte... in magiori spatii e più per ordine » annottava: « Uno palagio il quale è fatto e compiuto di nuovo per farvisi entro i consigli della detta Parte, nel quale è solo una grande e bella sala combelle e doppie panche e aringhiera, ed è tutto in volta, con uno consigliatoio dallato; e à di sotto a queste volte cinque botteghe; le due sono nella via che viene in su la Piazza di Santa M.ª, l'altre tre rispondono nella via di Terma: sotto il quale consigliatoio sta Marcho Creste messo della Parte senza pigione pagare ».

Il palazzo era quindi compiuto, ma le sue magnifiche decorazioni non dovevano esser terminate. Giotto vi dipinse una figura a capo di scala e tutta la sala grande. Dice in proposito Antonio Billi: « Esso Giotto dipinse nella parte Guelfa la figura acapo alla scala et tutta la sala prima ». Così anche l'anonimo Gaddiano: « In Firenze nel palazzo della Parte Guelfa fece una figura acapo laschala et dipinse tutta la prima sala ». Nel Comentario del Ghiberti la figura è specificata: « Et nel palagio della parte è una storia della fede christiana, e molte altre cose erano in detto palagio ». Il Vasari parla soltanto della storia della Fede: « ...è di sua mano (di Giotto) una storia della Fede Cristiana in fresco, dipinta perfettamente, ed in essa è il ritratto di papa Clemente IV, il quale creò quel magistrato donandogli l'arme sua » [5].

In conseguenza della bellezza di questi adornamenti e dell'arredo, le descrizioni del palazzo divengono via via più elogistiche. Lo stesso ser Lapo Spina in un nuovo « Libro e registro » de' beni della Parte in data del 1324, lo chiama « uno bello e grande palagio tutto in volta, connuna bella e grande schala di pietra choperta d'uno bello tetto ».

Questa scala coperta da un tetto naturalmente era esterna e dava su Piazza San Biagio, come indica chiaramente anche l'anonimo Gaddiano, nelle notizie del giottesco Gherardo Starnina: « Dipinse nel palazo de la Parte Guelfa, nell'acquisto di Pisa, l'anno 1406, nella faccia sopra la schala, dal lato di fuori San Dionigi, e la ciptà di Pisa a' piedi ». Oggi sulla facciata non rimangono che pochi resti dell'affresco ed è perduto ogni segno della scala, che tuttavia si vede in qualche antica stampa.

Per quella scala coperta salirono a' Consigli i petulanti Capitani, negli anni della maggior potenza del Magistrato, quando la Parte s'era gittata allo sbaraglio « per poter con loro seguito havere a tutti i cittadini, guelfi e ghibellini, il bastone sopra capo ». [4] E nella bella sala, affrescata da Giotto, con le spalliere di legname dipinte, il riffoso Bettino da Ricasoli proposto de' Capitani, serrate le porte e messe nel brachiere le chiavi, mandava in giro i suoi feroci « partiti » fin ventidue volte, bestemmiando che niuno uscirebbe se prima non si vincessero, anche a dispetto di Dio [5].



PALAGIO DI PARTE GUELFA: PALCO
DELLA « SALA VECCHIA ».

L'accresciuta importanza della Parte, condusse alla necessità d'ampliare la sede; altre case contigue si acquistarono in via delle Terme fino a Capaccio, e verso la fine del trecento s'intraprese la fabbrica di un nuovo palazzo, appunto sull'angolo di quelle due strade.

Filippo Brunelleschi attese, dal 1418 in poi, a questa nuova costruzione che può dirsi il più antico palazzo del Rinascimento, con la sua bella trabeazione ricorrente sotto i finestroni ad arco pieno e i pilastri angolari; primo modesto inizio di quella tradizione costruttiva brunelleschiana, tutta misura e armonia, da cui non potè più distaccarsi l'architettura fiorentina del quattrocento.

Dell'opera del Brunelleschi così parla il Manetti suo contemporaneo, che lo conobbe di persona: « E di poi ritrovandosi al palagio della Parte Guelfa cominciato quello lato che viene verso la via che si chiama Porta Santa Maria, essendo lui fuori e la muraglia fuori di terra circa braccia due presso al davanzale delle finestre principali, fatto insino a quivi e condotto per maestri ordinari e de' migliori della città, secondo que' tempi fu disputato che lui lo finissi e sì l'Udienza e sì l'andito che viene dalla sola vecchia e sì la sala nuova dove, se ella si fusse finita, per quello che v'è fatto e per quello che v'è ordito di dentro e di fuori, si può largamente, chi ha buon gusto, giudicare la bellezza che v'aveva a essere ».

Secondo il Vasari l'incarico della fabbrica, della sala e dell'udienza del Magistrato, fu dato a Francesco della Luna, il quale cominciata l'opera « l'aveva già alzata da terra dieci braccia e fattovi molti errori » quando gli fu sostituito il Brunelleschi [6].

Comunque sembra che una parte notevole del nuovo edificio fosse già inalzata nel 1431, perchè il provveditore Nicolò degli Albizzi, che incominciò l'ufficio il 31 luglio di quell'anno, in un nuovo « Libro de' Beni » descrisse il Palazzo in modo da fare apparir chiaro che erano già servibili alcune sale dell'ultimo muramento: « Uno Palagio tutto in volta il primo palcho, con 1ª schala dipinta e choperta, con 1ª sala grande dipinta e storiata, con panche attrè gradi pe' Chapitani e a ii gradi pe' Chollegi, e spalliere de lengniame dipinte, intorno a detta sala, con ringhiera e più panche da sedere e porta che risponde in sul androne, in sul quale è la nuova cancelleria e udienza, e un uscio che risponde in sul verone che va agli agiamenti ».

Diminuita durante la repubblica medicea l'importanza del Magistrato della Parte Guelfa, la nuova fabbrica, tirata innanzi a stento fino al 1458, non fu finita per mancanza di denari. Anzi il 14 gennaio 1460 i Capitani, preoccupati di trovare il mezzo di proseguirla vendevano perfino il tabernacolo costruito per la Parte, a Orsanmichele, da Donatello.

Un secolo dopo, nel 1558, Cosimo I sottrasse al Magistrato di Parte il palazzo nuovo, per allogarvi l'Ufizio del Monte Comune la cui sede, nel Palazzo del Podestà, era stata allagata nella piena d'Arno del 13 settembre 1557, con molto guasto delle scritture, lasciando al Monte la cancelleria che questo destinava ad udienza de' suoi ufficiali.

I lavori per sistemare le sedi dei due uffici vennero condotti speditamente, sotto la direzione di Giorgio Vasari, il quale fece

RESIDENZA DELL'ARTE DELLA SETA:
ARTE DONATELLESCA, STEMMA.

PALAZZO VECCHIO:

PORTA DI MARMO PROVENIENTE DAL PALAGIO DI PARTE GUELFA (SEC. XIV-XV).

anche il palco, a grandi lacunari di legname, della sala del Brunellesco: « si è fatto similmente... un palco a quadri e fattolo posare, secondo l'ordine di Filippo, sopra alcuni pilastri accanalati di macigno ». Sulla via di Capaccio, in un rientro del muro, costruì pure una loggetta, posata su mensoloni di pietra, che riuscì un vero gioiello.

« A' di 4 di dicembre 1566 arse l'Arte (il Magistrato) dei Capitani di Parte, sopra San Biagio dove fece gran danno, per conto di scritture, così al particolare come all'universale » (7).

Accanto al Palazzo della Parte, e sotto la sede del Monte, era la residenza dell'Arte della Seta, dove sono ancora visibili

PALAZZO VECCHIO:

ACQUAIO DA SALA PROVENIENTE DAL PALAGIO DI PARTE GUELFA (SEC. XV).

le traccie dell'elegante opulenza che vi fu profusa. Sotto l'intonaco cadente della facciata appaiono i resti di gustosissimi graffiti che la decoravano, e sulla porta è ancora un magnifico stemma donatellesco, circondato da una ghirlanda cui sono aggrappati sei genietti. Nell'interno della vasta sala d'udienza eravi, sino a poco tempo fa, un affresco, rappresentante la Vergine in trono circondata dai Santi protettori dell'Arte [8]; mentre su nella volta si vedono gli avanzi d'una elegantissima decorazione di stemmi e di gigli d'oro in campo azzurro.

Questa sala era stata ridotta peggio che a stalla; oggi v'è la fucina de' pompieri.

Il Magistrato della Parte Guelfa fu sop-

presso dal granduca Pietro Leopoldo, con motuproprio del 22 giugno 1769, e il suo palazzo fu, dopo non molti anni assegnato per residenza alla nuova Comunità di Firenze, alla quale furono attribuite molte delle ingerenze della Parte.

La prima adunanza della rappresentanza civica vi fu tenuta il 1 marzo 1782, e tutti i suoi componenti, il Gonfaloniere, i Priori e i Consiglieri, vi giurarono « tacta cruce e tacto pectore » di bene e fedelmente governare.

La Comunità risedè nel Palazzo della Parte fino al 1846, nel quale anno passò nel Palazzo Ferroni a Santa Trinita. Nell'andar via ne asportò quel poco che v'era rimasto degli adornamenti della Parte: un magnifico acquaio da sala quattrocentesco, e una bella porta di marmo stranamente commista di elementi del XIV e del XV secolo, col simbolo della Trinità nella lunetta e le imposte di metallo dorato.

Quando, nel 1872, il Comune si trasferì da Palazzo Ferroni a Palazzo Vecchio, l'acquaio e la porta vennero nuovamente remossi e collocati nella nuova sede.

Ben poche difficoltà si frappongono onde il vecchio Palazzo della Parte possa riportarsi alla sua originale struttura, tanto all'esterno che all'interno. Anzi all'esterno vi sarà meno da fare, perchè quando si sia ricostruita la tettoia, basterà ritrovare le intere luci de' finestroni e dei « tondi » soprastanti, e terminare il paramento di pietre conce su in alto delle facciate, nella costruzione brunelleschiana. L'esterno, ad eccezione della scala che fu distrutta, è così poco alterato che sull'angolo di Terma è ancora al suo posto la « lumiera » trecentesca di ferro battuto, contrassegno della dignità e dell'onore del Magistrato.

Nell'interno per ripristinare il salone del Brunellesco basterà abbattere le scale, i solai e i tramezzi per cui venne diviso in due piani, e finire il cornicione del palco morto vasariano. I pilastri scannellati del Brunelleschi, co' loro eleganti capitelli, non hanno quasi sofferto manomissioni. In quanto alla « sala vecchia » quella « dipinta e storiata » è intatta nelle sue linee e conserva il magnifico palco dipinto e dorato, scompartito in cinquanta lacunari ornati di rosoni e con nel mezzo altrettanti soli raggianti. È pure intatto il fregio di pietra, ad archetti gotici, che ricorre intorno al palco, con le armi alternate della Repubblica e de' protettori, di Firenze, del Popolo, del Comune, de' Priori, della Chiesa, d'Angiò e della Parte Guelfa. L'arma della Parte, con l'aquila di rosso tenente sotto gli artigli un drago di verde, campeggia anche nel mezzo del palco. Unico lavoro da farsi, sarà di liberare la tinta azzurra de' fondi de' lacunari e quella originale delle armi, da' vivaci colori con cui vennero in tempi recenti imbrattate. Le stanze terrene, destinate in antico a botteghe ed oggi ridotte a stalle e magazzini, son rimaste su per giù nelle condizioni primitive.

Talchè mentre si può dire che il restauro richiederà poco tempo e nessuna inutile e pericolosa ricostruzione, darà forse la possibilità di vedere restituito alla luce qualche frammento dell'opera di Giotto. Dopo, per conservare nel miglior modo il Palazzo, occorrerà che il Comune gli dia una destinazione conforme al decoro e al carattere del monumento senza sottrarlo al palpito della vita di tutti i giorni.

Così il Palagio della Parte Guelfa ri-

PALAGIO DI PARTE GUELFA: LUMIERA
DI FERRO BATTUTO DEL SEC. XIV.

marrà a dimostrare, insieme alle altre poche costruzioni medievali che « il martello risanatore » non ha potuto abbattere nel centro della città, quanto di veramente bello intatto e prezioso vi fosse nel breve cerchio e che « il taglio vivificatore reclamato da pietà filiale » distrusse con tanta colpevole burbanza.

ALFREDO LENSI.

---

(1) *Il centro di Firenze, Studi storici e ricordi artistici, pubblicati a cura della Commissione storica artistica comunale.* Firenze, a spese del Comune, 1900.

(2) IODOCO DEL BADIA, *Il vecchio Palazzo della Parte Guelfa,* Firenze, Franceschini, 1902.

(3) *Il libro di Antonio Billi,* ediz. Fabriczy, *in Archivio Stor. It.* — *Il codice dell'Anonimo Gaddiano,* ed. Fabriczy, *ivi.* — G. VASARI, *Le Vite,* ediz. Milanesi, II, p. 376.

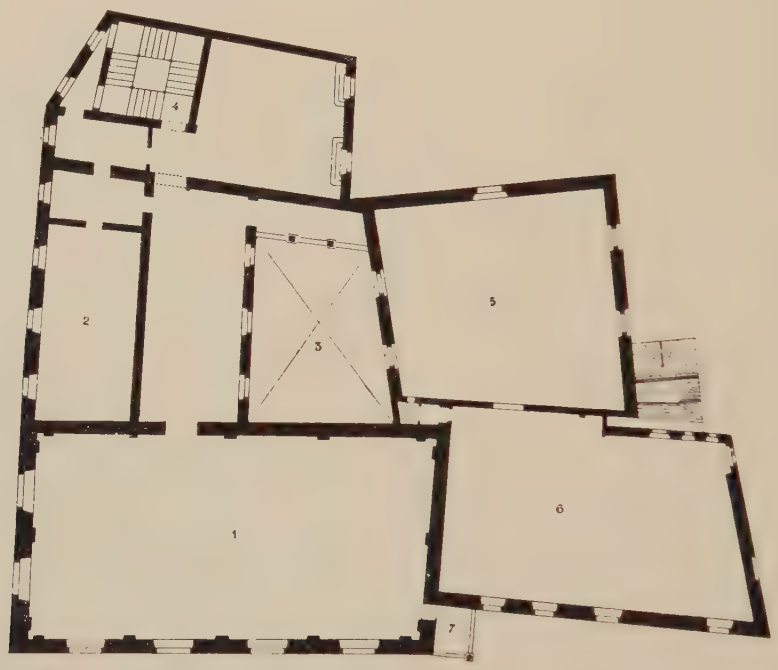
(4) MATTEO VILLANI, *Cronica,* VIII, 24.

(5) S. AMMIRATO, *Istorie fior.,* XIV.

(6) G. VASARI, *Le Vite,* ediz. Milanesi, II, pag. 379-80.

(7) AGOSTINO LAPINI, *Diario,* ediz. Corazzini, pagina 154.

(8) Fu staccato e depositato provvisoriamente nel Museo di S. Marco.



PALAGIO DI PARTE GUELFA - PIANTA DEL 1° PIANO.

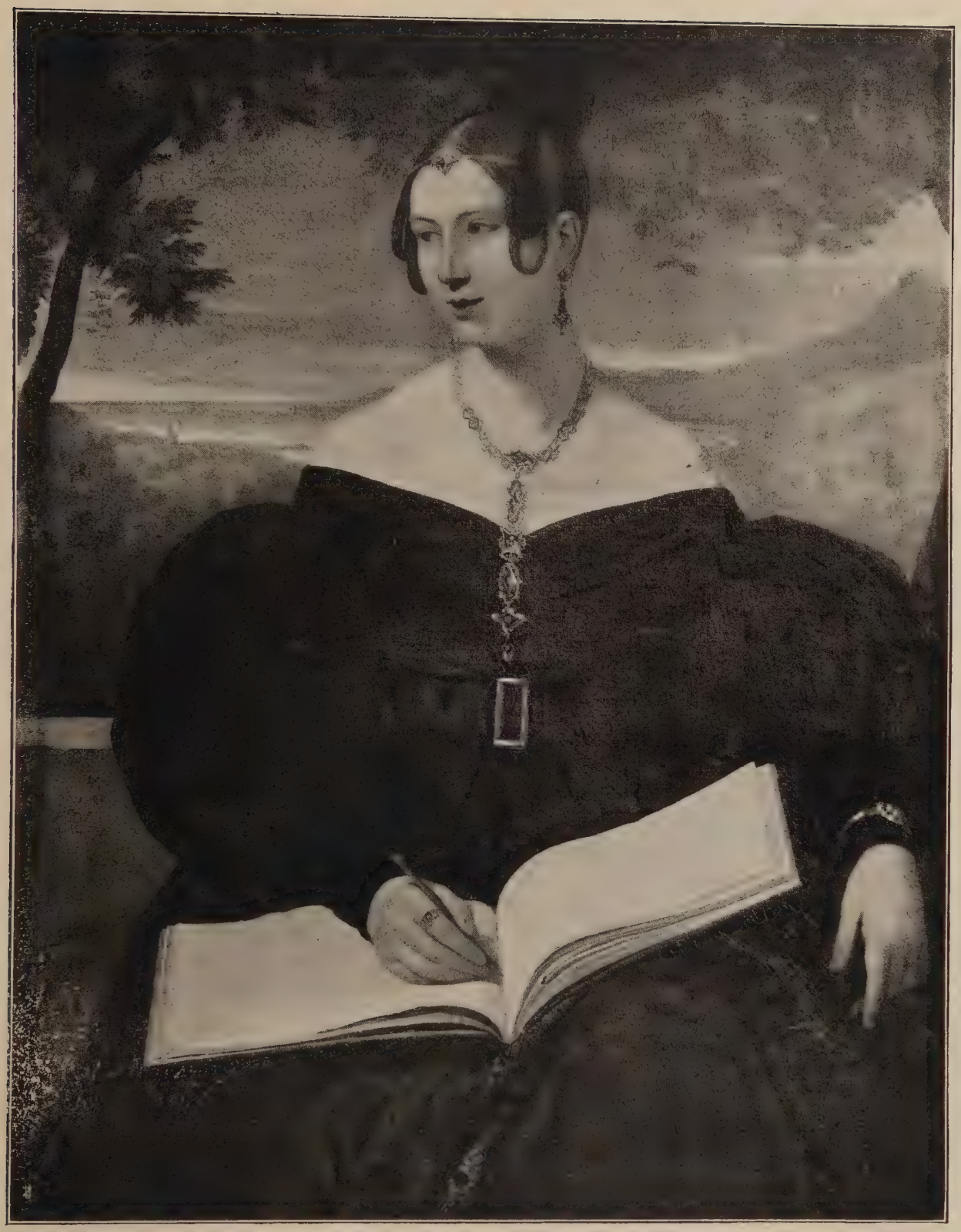
1 - Salone del Brunelleschi. — 2 - Sala vecchia. — 3 - Cortile.
4 - Scala attuale. — 5 - Chiesa di S. Maria sopra Porta.
6. — Residenza dell'Arte della Seta. — 7 - Loggetta del Vasari

GIUSEPPE BEZZUOLI RITRATTISTA.

Nei Ricordi del Dupré non si parla del pittore, anzi del professore Giuseppe Bezzuoli che una volta, a proposito del ritratto del maresciallo Haynau. Fu una bega che ebbe un'eco lunga e clamorosa. A leggere il Dupré, il maresciallo gli si sarebbe presentato nello studio senza dir chi fosse, solo chiedendogli se voleva modellargli un ritratto. « Era un uomo sulla sessantina, alto, magro, con occhi fortemente incassati, mobilissimi e vivi, folte sopracciglia e aggrottate, lunghi mustacchi e portamento altero, una fisionomia così particolare, così espressiva che quando un artista lo vede, gli nasce issofatto la voglia di farne uno studio ». Il Dupré subito acconsentì, e solo alla fine della visita seppe che quel bel modello era « la jena di Brescia ». C'era ormai poco da protestare. Ma il maresciallo si vedeva grande: oltre il busto, voleva anche una statua monumentale e, ad olio, un ritratto equestre. Per la statua, il Dupré riuscì a dissuaderlo. Pel ritratto a cavallo, gli suggerì malizioso il Bezzuoli. Ficcare in quell'imbarazzo anche il Bezzuoli, il professore titolare di pittura all'Accademia fiorentina, successore del cavalier Pietro Benvenuti, anzi designato da lui morente a succedergli in un posto che allora assicurava, almeno vita natural durante, la fama, era un bel colpo. E il Bezzuoli ci cascò, consolandosi con questi argomenti: « Se il ritrattato è un birbante, resta sempre un birbante con o senza il ritratto, precisamente come Nerone Tiberio ed altre bestie consimili che hanno dei bellissimi ritratti che fa piacere a vederli e non viene in mente a nessuno di dire: - Guarda che canaglia d'artista dev'essere stato colui che gli ha fatto il ritratto! ». Ma poi se ne pentì. Si pentì d'aver dipinto il ritratto del Haynau pel gran mormorare che se ne fece a Firenze e per non avere scorto in tempo il tranello tesogli con tanta grazia dal Dupré: così che alla fine raccontò d'aver ricevuto la commissione in tutt'altro modo, per mezzo d'un copiatore agli Uffizii al quale quell'anima gentile del Haynau aveva comprata una copia addirittura della Madonna del Cardellino.

Ma di questo che fu il ritratto più grande e per ragioni politiche il più discusso fra i tanti dipinti dal Bezzuoli, nessuno ha più ricordo in Italia. Si dice che sia a Vienna, a Schönbrunn. La storia dell'arte italiana è fatta alla grandiosa: il Bezzuoli è ancora, sessantacinque anni dopo la sua morte, il pittore della grande *Entrata di Carlo ottavo in Firenze* dipinta da lui in stile tragico nel 1829 dopo che il granduca ne ebbe approvato il bozzetto: stonata e teatrale con quel tanto di discordia nei colori che ti fa sembrare tutti quelli illustri personaggi vestiti a caso con un « fondo » di costumi per comparse e coristi tolto in prestito da un teatro popolare. E dei ritratti di lui nessuno parla. Il romanticismo dei pittori toscani è stata una commedia anche più superficiale del romanticismo dei pittori

BEZZUOLI: LA GRANDUCHESSA MARIA ANTONIETTA.
R. GALLERIA D'ARTE MODERNA, FIRENZE.



BEZZUOLI: LA CONTESSA RUCELLAI DE' BIANCHI
(PROPR. DEL CONTE GIULIO RUCELLAI, FIRENZE).

BEZZUOLI: IL CONTE LUIGI DI CAMBRAY-DIGNY COL FIGLIO GUGLIELMO.

(PROPR. CONTESSA DI CAMBRAY-DIGNY, FIRENZE).

lombardi e veneziani: commedia recitata in buona fede, anzi con quel tanto di passione che la moda pretendeva e che la tranquilla natura toscana comportava. Costume romantico non s'ha proprio da intendere, nell'arte toscana, che come una foggia di vestire. Non raccomanda monsignor della Casa che « i tuoi panni convien che sieno secondo il costume degli altri di tuo tempo? » I toscani educati, come erano, e civili, si vestirono, anche i pittori, secondo il comune figurino romantico, ma restarono quei di prima: degli intelligenti osservatori del vero acuti e pacati che, quando avevano gorgheggiato la loro bella declamazione di moda, asciugato il sudore, andavano difilato a prendere un bagno in Arno dalla parte ove non c'è corrente.

Scriveva Stendhal nel gennaio 1817, con poca cortesia; « *Les bourgeois de Florence d'aujourd'hui n'ont aucune passion; car leur avarice n'est pas même une passion: ce n'est qu'une des convenances de l'extrême vanité combinée avec la pauvreté extrême* », e dopo aver passato una sera in una casa signorile aggiungeva: « *J'ai remarqué*

BEZZUOLI: LA MARCHESA MADDALENA GIUNTINI GUIDUCCI. (PROPR. DEL MARCHESE GIUSEPPE GIUNTINI, FIRENZE).

dans l'assemblée, fort nombreuse, cinq ou six femmes assez jolies, mais d'un air beaucoup trop raisonnable pour sembler femmes à mes yeux; avec tant de raison, on ne doit comprendre que la partie materielle de l'amour. » Amore, arte: lo stesso.

Si aggiunga che in Toscana, nei secoli minori, la letteratura ha condotto sempre la pittura al laccio: d'onde la frequenza di pittori toscani che si sono dati a scrivere, e spesso con icastica vivacità, quasi che ad esser solo pittori si sentissero un poco diminuiti e fuori della pubblica stima. Poteva il Bezzuoli che da giovane era stato l'amante nientemeno che della « poetica fanciulla » del Foscolo, Isabella Roncioni, e da uomo maturo (il Bezzuoli era celibe, sia detto per la morale) lo era stato della formosissima Clorinda Baldini, amica anche di Giambattista Niccolini, rinunciare a questa gara di romanticismo coi poeti, rinunciare a camuffarsi secondo la moda corrente, secondo cioè il gusto delle dame e dei committenti? L'Entrata di Carlo ottavo, il Ritrovamento del cadavere di Manfredi dopo la battaglia di Benevento, Giovanni delle Bande Nere che passa l'Adda e attacca e rompe i francesi: questi furono i soggetti con cui egli si travestì. C'era da disgradare dieci Niccolini, tragico anch'egli, da vero toscano, di più concetti che affetti, per dirla col Tommaséo; e pronto a mutare in obbedienza ai tempi, se non d'animo, d'arte. Una lettera di lui pubblicata dal

BEZZUOLI: GIOVANNI CARMIGNANI. (PROP. DELL'ING. G. CARMIGNANI, PISA).

pittore Demostene Macciò, congiunto, *ex sorore*, del Bezzuoli, è deliziosa di sincerità pei pochi che, nelle discussioni teoriche e metafisiche oggi care alla critica, gustano ancòra la scoperta, dietro il libro o il quadro, degli uomini che li hanno scritti o dipinti. È in pericolo la nomina del Bezzuoli ad ajuto nella cattedra di pittura. Pare che anche il Benvenuti indichi un altro al presidente dell'Accademia, conte degli Alessandri. Il Bezzuoli s'adira; il Niccolini gli consiglia prudenza così: « Se io avessi trattato l'Alessandri come si meritava, sarebbe corso dagli animali suoi colleghi e fra il plauso delle pecoracce delle quali abbonda la nostra sozza e maligna città, mi sarebbe stato tolto di bocca quel pane che con molti anni di noja e di fatiche so di avere meritato... Perchè pel piacere di dirgli quello che ognuno sa, gettare nell'Arno delli scudi e perdere la sua pace? » Gli eroi basta presentarli sulla scena o sulla tela.

BEZZUOLI: GINO CAPPONI.

(PROPR. DEL MARCHESE F. GENTILE FARINOLA, FIRENZE).

A dipingere quei finali di tragedia e i tanti suoi affreschi, il Bezzuoli chiese ajuto a tutti gli antichi, da Raffaello a Rubens, diceva lui: eclettico che adorava Bologna (a un punto stette per andarvi a vivere e ad insegnare) e la pittura bolognese la quale gli presentava un comodo e magistrale riassunto di veneziani, parmigiani e romani.

A dipingere invece ritratti non chiese ajuto che a sè stesso e alla sua fine nervosa intelligenza davanti al vero.

Si guardi questo ritratto della baronessa Elisabetta Ricasoli che, figlia del cavalier Bindo Simone Peruzzi si sposò il 29 aprile del 1807 col barone Luigi Ricasoli e fu madre di Bettino Ricasoli. « *Giuseppe Bezzuoli fece 1825* ». È degno d'esser posto accanto ai più bei ritratti di Giandomenico Ingres. Chi altro ha infatti dipinto nell'ottocento in Italia un ritratto di dama che superi questo per la fermezza e nettezza del segno, la sobria armonia su due colori,

BEZZUOLI: AUTORITRATTO? (PROPR. DELLA SIGNORA V. CARNIELO, FIRENZE).

sete e velluti verdoni contro il verdegiallo del fondo, pelliccia gialla, capelli castani, pelle ambrata, collana d'oro, taglio dorato del libro, sul giallo rosso della sedia di noce? Non appare da quel busto eretto, da quel limpido sguardo azzurro, da quella rosea bocca sigillata, da quelle dita affilate ed unite, la definizione d'un carattere toscano e nobile, sereno ed arguto, lieto e maturo, cordiale e inflessibile? Senza la stonatura del cuscino rosso vinoso sulla sedia, sarebbe proprio un capolavoro.

Lo si confronti al ritratto della granduchessa Maria Antonietta, pingue e insaccata, con la faccia cavallina dei Borboni di Napoli. Due razze, due anime, opposte. Matilde Gioli nel suo libro di Ricordi familiari che è il più vivace libro di ricordi del nostro risorgimento scritto da una donna, la descrive ferocemente così: « Maria Antonietta, conservando spiccatamente il tipo borbonico, aveva per altro tutte le volgarità delle donne del basso Porto e le caratteristiche più odiose del suo alto lignaggio. L'arroganza, la superbia, l'alterigia, malgrado la faccia grassa, il collo corto, il corpo obeso, si rivelavano dallo sguardo indagatore e malvagio, dalla bocca le cui labbra fini

BEZZUOLI:
GIUSEPPE GIUSTI.

(PROPR. DEL
Cav. BABBINI-GIUSTI)

si richiudevano ermeticamente in atto di disprezzo, appena pronunciata una frase, dal portamento della testa, dal passo risoluto che faceva sballottare l'esuberanza delle forme ». Sotto i rossi cortinaggi da baldacchino, contro quel manto di vecchio ermellino color d'avorio, di là dagli attributi e dalla posa regale, anche questo carattere è definito dal pittore con un'arte espertissima. Quelle carni grasse e quella pelle bianca fuor dal velluto nero sono infatti rese con una sensualità squisita che giunge alla delicata notazione del riflesso bianco della penna di struzzo sul collo e sulla gota dalla parte dell'ombra. Anche questo ritratto è firmato: *Giuseppe Bezzuoli f. l'anno 1836.*

Nello stesso anno il Bezzuoli dipinse e firmò il ritratto della marchesina Rucellai. Nel rovesco del quadro, sulla traversa del telaio, è scritto: *Marianna Rucellai di Giuseppe e di Anna marchesa Giugni. Sposata in età d'anni 20 al conte Giuseppe de Bianchi di Bologna il dì 25 gennaio 1836.* Bionda del biondo oro di casa Rucellai, il volto ovale, gli occhi celesti, scollata fin sotto il giro della spalla, ingiojellata come una sposa, vestita anch'ella di velluto nero, tiene aperto sulle ginocchia un grande album da

BEZZUOLI: AUTORITRATTO. (PROPR. A. BATELLI, FIRENZE).

disegno sul quale poggia la destra con la matita; e sul ginocchio sinistro è posato uno scialle rosso, uno di quei scialli persiani dei cui fiorami e colori si dilettò anche Ingres nel ritratto di Madame de Rivière, di Madame de Senones e della contessa de Tournon. In fondo, all'altezza delle spalle nude, la molle curva di un golfo sotto un cielo azzurro e roseo. Da destra e da sinistra s'alzano e s'inarcano sulla bella testa due viti pampinose.

Anche più minuto e caratteristico delle foggie e mode del tempo, è il ritratto della marchesa Maddalena Giuntini nata Guiducci: merletti, nastri, gioielli, fiori, fronzoli d'ogni sorta. Sul pilastro a destra è scritto: *Maddalena Giuntini patrizia fiorentina, Giuseppe Bezzuoli fece l'anno 1847.* La dama dal volto spiritoso e sorridente, dagli occhi ombrati color d'acciaio, aveva quarantanove anni. Il pittore ormai ne aveva sessantatrè, e morì otto anni dopo. Il suo pennello è sempre delicato, il suo disegno fermissimo, la sua osservazione minuta e perspicace, ma egli ha voluto schiarire i suoi colori tanto che stridono e fanno, come si suol dire, ban-

BEZZUOLI: LORENZO BARTOLINI.

(PROPR. CONTE C. DEGLI ALESSANDRI. FIRENZE).

diera. La veste è di velluto viola; i nastri sulla blonda che vela i capelli neri, sono rossi; il cortinaggio dietro è verde.

Tra i ritratti d'uomini che il Bezzuoli ha dipinti e che abbiamo finora ritrovati, quello che è noto come un autoritratto giovanile ma che forse è il ritratto d'un fratello morto precocemente di mal sottile, e il ritratto del celebre avvocato Giovanni Carmignani dipinto nel 1828 in atteggiamento d'oratore sono i due più belli. Il Carmignani stringe nel pugno destro un lembo del mantello turchino foderato di raso nero e con la mano sinistra aperta accompagna il periodo eloquente. Le fattezze del volto raso e rosso sono dure ed energiche; e sul capo è posata una parruccaccia gialla.

V'è anche un ritratto, del 1827, che rappresenta il conte Luigi de Cambray Digny col suo figlioletto Guglielmo che fu poi sindaco di Firenze e ministro delle Finanze nel gabinetto Menabrea; e lo rappresenta in un bosco tra rocce e tronchi e cascatelle: paesaggio romanticamente americano, conveniente cioè, più che al conte Luigi, a uno zio di lui che era andato a combattere col

Lafayette per l'indipendenza dell'America, aveva fortificato e difeso Charlestown e morendo in Francia aveva lasciato tutto il suo al nepote. Infatti vi si fede a sinistra un gran busto marmoreo di questo zio, e il conte Luigi ce lo indica tenendo sulle ginocchia il piano stesso di Charlestown e ai piedi un tomo dell'*Histoire de la Révolution d'Amerique.* Buon ritratto e gustoso, anche per questo ricordo, alla lontana, dei tanti ritratti su fondale di bosco dipinti da inglesi e da francesi tra la fine del sette e i primi dell'ottocento.

Un altro ritratto, e notissimo, è la testa di Giuseppe Giusti che fu intimo del Bezzuoli, stette per parecchi anni a pigione, fino al viaggio di Napoli, nel palazzo Panciatichi, sotto lo studio e l'abitazione di lui, e nella villetta che il Bezzuoli s'era costruita a Fiesole passò molti mesi in tranquillo lavoro. Il Giusti in quel ritratto del 1839 si piaceva, e lo dichiarava in una lettera al padre del 28 gennaio 1846, ma Ferdinando Martini commenta quella lettera così. « Coloro che conobbero il Giusti non ne dànno il giudizio ch'egli ne dà; affermano che il Bezzuoli lo ritrasse pingue come non fu mai; e che il ritratto *più vero* è quello fatto in litografia dal Rossi due anni più tardi ».

L'accigliato e gonfio ritratto dello scultore Lorenzo Bartolini col mazzuolo e lo scalpello nelle mani fu dal Bezzuoli dipinto nel 1825, e non può davvero stare a confronto con quello bellissimo, in cui lo aveva ritratto, tra fiero e malinconico, l'Ingres cinque anni prima, appena giunto a Firenze.

Ma quest'*incontro* nello stesso soggetto, pone un problema: Giuseppe Bezzuoli conobbe a Firenze Gian Domenico Ingres? L'Ingres che chiamava gli affreschi di Masaccio al Carmine l'anticamera del Paradiso e che fino alla morte adorò, copiò, ridisegnò i Giotto di Firenze e di Padova, venne a Firenze per la seconda volta e per una lunga dimora nel 1820, chiamatovi anche dall'affetto del suo gran Bartolini. Vi dipinse il secondo quadro della *Cappella Sistina*, il *Voto di Luigi XIII*, *La spada di Enrico IV*, il piccolo quadro dell'*Entrata di Carlo V a Parigi* che ha alcune somiglianze d'invenzione con l'*Entrata di Carlo VIII a Firenze* dipinta dal Bezzuoli nel 1829, e vi disegnò molti tra i suoi più bei ritratti a matita. È possibile che i due pittori non si siano incontrati pei buoni offici dello stesso Bartolini il quale al Bezzuoli era tanto affezionato da scrivergli, pel *Carlo ottavo*, queste lodi che oggi ci restano incomprensibili: « La vittoria è nostra: la natura incomincia a prendere il suo posto: questa produzione è la più bella dei moderni italiani ». Erano quasi coetanei, l'Ingres nato nel 1870, il Bezzuoli nel 1784. È difficile non sentire nel ritratto della baronessa Ricasoli l'esempio di quell'incisiva volontà di disegno che è l'anima stessa dell'Ingres e che poi troppo spesso si intorbida e si fiacca nelle opere più vaste del Bezzuoli.

Fu il Bezzuoli, per ripetere le parole del Dupré, « uomo vivace e alla mano, amico dei giovani, consigliere franco, aperto e sincero », di buona cultura classica come quasi tutti gli artisti d'allora, e d'una spigliatezza nello scrivere, così toscana e tagliente che dalle poche lettere che ci restano di lui si può immaginare la sua conversazione. Ecco una di queste lettere, che accompagna alla Galleria degli Uffizi l'autoritratto di lui: « Accompagno con questo foglio a V.

S. Ill.ma la mia brutta effige che per sua bontà mi ha richiesta, da collocarsi nella collezione di quei Grandi che mi hanno servito e serviranno di scorta nel difficile cammino della vita artistica. Voglia Dio che la posterità non ce ne faccia un rimprovero; che, se questo avverrà, ci divideremo la vergogna nell'altro mondo ».

Di queste lettere ufficiali, nei nostri tempi di libertà, chi osa più scriverne?

UGO OJETTI.

I. GIAMPIERI, *Le Imprese di Cesare dipinte a fresco nell'I. e R. Palazzo Pitti dal prof. G. Bezzuoli* (Firenze, tip. Ciardetti, 1836).

G. T., *La danza della prima giornata del Decamerone, affresco del prof. G. Bezzuoli* (Pistoia, tip. Bracati, 1838).

Della vita e delle opere del professore cav. Giuseppe Bezzuoli, memorie raccolte da alcuni scolari ed amici (Firenze, tip. Galletti, 1855).

GIUSEPPE PALAGI, *Tre lettere artistiche del Canova, del Sabatelli, del Bezzuoli* (Firenze, ed. Le Monnier, 1838).

EMILIO MACCIO', *Autoritratti di Giuseppe Bezzuoli* (in « Arte e Storia », Firenze, settembre 1911).

DEMOSTENE MACCIO', *Giuseppe Bezzuoli pittore fiorentino* (negli Atti della Società Colombaria. Firenze, « Arte della Stampa », 1910-1912).

PIETRO SELVATICO, *Dell'arte moderna a Firenze* (Milano, tip. Guglielmini, 1843).

G. E. SALTINI, *Le Arti belle in Toscana da mezzo il secolo XVIII ai dì nostri* (Firenze, ed. Le Monnier, 1862).

EMILIO POGGI, *Della scultura e della pittura in Italia da Canova ai tempi nostri* (Firenze, tip. Toscana, 1865).

Confronta anche STENDHAL, *Rome, Naples et Florence* (Paris, ed. Calmann-Lévy); G. DUPRÈ, *Ricordi autobiografici* (Firenze, ed Le Monnier); G. GIUSTI, *Epistolario raccolto da F. Martini* (Firenze, ed. Le Monnier, volume II°, 1904); MATILDE GIOLI, *Il Rivolgimento toscano e l'azione popolare* (Firenze, ed. Barbéra, 1905); *La Toscana alla fine del Granducato,* conferenze (Firenze, ed. Barbéra, 1909); H. LAPAUZE, *Ingres* (Parigi, edizione Georges Petit, 1911).

BEZZUOLI: LA SIGNORA CARCOPINO-RONCHIVECCHI. (GABINETTO DEI DISEGNI ALLA GALLERIA DEGLI UFFIZI).

GIOVANNI DA SAN GIOVANNI: AMORE E PSICHE.
FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.

" AMORE E PSICHE " DI GIOVANNI DA SAN GIOVANNI.

I lettori della rivista, ammirando quest'opera di Giovanni da San Giovanni, potranno farsi un'idea dei caratteri personali, delle qualità fondamentali della sua arte in quanto è spirito e forma, arte che si distacca da quella dei suoi contemporanei in Toscana, troppo inceppati dalle formule di una scuola, che egli ormai aveva sorpassato con l'audacia del ribelle simpatico e innovatore. Fin da giovane Giovanni da San Giovanni (Mannozzi) si era emancipato dal suo maestro: Matteo Rosselli, di temperamento così diverso dal suo. I temi obbligati, la castigatezza della loro esecuzione entro le rigide barriere di un servilismo iconografico, non furono da lui tollerati. Aveva bisogno di spaziare liberamente con la sua fervida fantasia, con la sua acuta osservazione delle persone e delle cose nel vasto mondo che lo circondava. La pittura sacra o profana doveva esser messa a contatto della vita nella sua sincerità e naturalezza ed avere in sè una forza comunicativa e persuasiva.

Giovanni da San Giovanni non volle mai ripetere sè stesso e perfino nei soggetti religiosi come lo Sposalizio della Madonna da lui dipinto spesso, e nel quale l'azione

GIOVANNI DA SAN GIOVANNI: AMORE E PSICHE. (PARTICOLARE).

era forzatamente immutabile, cambiò con l'abito anche l'età e il tipo di S. Giuseppe. Non così fanno i pittori toscani del suo tempo, e siccome per soddisfacimento dei lettori, è bene che l'affermazione sia seguita da un esempio facilmente controllabile, ricorderò il caso di Jacopo da Empoli (Chimenti) il quale in tre quadri rappresentanti l'Annunziazione nelle chiese di S. Trinità a Firenze, San Domenico presso Fiesole e S. Agostino a Massa Marittima stereotipò la stessa composizione.

Giovanni da San Giovanni capì la differenza che passa tra un quadro d'appartamento e la decorazione di un soffitto o parete e in quest'ultima ebbe un'agilità di tocco e di pensiero, un brio ed una vivacità narrativa veramente eccezionali.

GIOVANNI DA SAN GIOVANNI:

AMORE E PSICHE (PARTICOLARE).

Non esitazioni, non sforzi eccessivi, non affannose ricerche, ma l'arte stessa che scaturiva limpida dall'anima sua eminentemente popolare. Giovanni da San Giovanni passò, senza fermarsi, davanti alle infinite interpretazioni del mito di Amore e Psiche, date anche da grandi maestri, e non ascoltò che la voce della propria coscienza artistica per svolgere il suo soggetto, inventando nuovi motivi quando ebbe da ripeterle.

La grande pittura a olio su tela che noi presentiamo, esumata dai magazzini della Galleria degli Uffizi ed esposta provvisoriamente in una stanza d'ufficio, rivela le migliori qualità coloristiche di Giovanni da San Giovanni malgrado sia ingiallita e imbrattata in alcuni punti da vernici oleose e presenti qualche ritocco e ripulitura eccessiva nella camicia di Psiche. La nota composizione mitologica fu dall'artista dipinta con gusto e compiacimento, studiando i forti sbattimenti di luce, e tutto il gioco del chiaroscuro prodotto dalla tremolante fiammella della piccola lucerna a

GIOVANNI DA SAN GIOVANNI: AMORE E PSICHE.
FIRENZE, PALAZZO GALLI (ORA BRUNO).

olio. Ma l'immersione nell'ombre non è immediata con la violenza caravaggesca, avviene per trapassi graduali, senza tenebrume, con trasparenze di toni. Non vi è dubbio che sia opera sua e nella figura di Amore noi ritroviamo il tipo degli angioli adolescenti nei peducci della piccola cupola della chiesa d'Ognisanti a Firenze, dipinti a fresco nel periodo giovanile verso il 1616. Psiche sembra precorrere nella tecnica e anche nel tipo, le donne di Giuseppe Maria Crespi bolognese.

La cortina, dipinta maravigliosamente con sicuri colpi di un largo pennello, ha tonalità di ambra, di cuoio, di rosso fegato e nel vederla noi abbiamo la sensazione della materia, della stoffa pesante che si accartoccia, si gonfia, si muove al contatto delle mani di Psiche. Al destarsi improvviso di Amore, scottato dalla fatale goccia d'olio, le coltri si scompongono con frastagliamenti di pieghe e sollevamenti di lembi, e la luce vibra su quella massa agitata, dando toni di biacca e di crema, che si tramutano in bigio ceruleo nelle penombre e in verde olivastro negli addentramenti delle pieghe. L'ala di Amore, fortemente illuminata, sembra uscire dalla tela e fremere nelle sue robuste penne remiganti che stanno per distendersi. Per la sinfonia cromatica, parmi

questo il più interessante e attraente quadro a olio di Giovanni da San Giovanni e tale da formare la delizia di qualche salotto elegante, quando nella sua tonalità originaria era anche racchiuso da una più degna cornice del tempo. Per le affinità tecniche avvicinerei cronologicamente la pittura al quadro a olio su tela con la *Decapitazione di San Giovanni Battista* firmato e datato: 1620, che si trova nella sagrestia vecchia dell'Oratorio di Santa Maria delle Grazie e San Giovanni Valdarno, e, ascriverei al medesimo anno, altri due quadri dipinti per Don Lorenzo de' Medici figlio di Ferdinando I cioè la *Sposa novella* e *Venere che pettina Amore*, già esposti nella Galleria degli Uffizi nella sala dedicata a Giovanni da San Giovanni; sebbene nessuno dei tre valga la nostra pittura.

Perchè il lettore veda come variamente il nostro si comportava, quando varii erano i compiti che all'arte sua si presentavano, pubblichiamo un'altra rappresentazione di Amore e Psiche affrescata nel 1633 per Agnolo Galli in un soffitto del suo palazzo di via Pandolfini a Firenze, oggi proprietà Bruno. Non si è limitato a modificare l'aspetto esteriore della composizione, variando soltanto gli atteggiamenti, ma ne ha completamente rinnovata tutta l'intima concezione, e l'intima vita pittorica. Dai chiaroscuri, dalle tonalità calde, dai grassi impasti del quadro, noi passiamo all'aria libera, ad una atmosfera di luce diffusa nel cielo ove soffici nuvole fanno da letto a Psiche. La sua capigliatura castanea-rossiccia si scioglie e si muove leggera alla brezza mattutina che dà chiarezza e freschezza di toni alle carni rosee e palpitanti, messe in valore dalla veste viola con guarnizioni d'oro e dal rosso cupo come di velluto di una tenda. Tutti i colori sono intatti come quando l'artista li distese sull'intonaco. Il cielo di un azzurro oltremarino è cosparso di nuvole leggere bianche con sfumature di viola e di giallo. Guardando questo affresco noi abbiamo la immediata sensazione della plasticità dei due corpi dipinti e, sembra di sentirne col tatto tutto l'incanto delle forme perfette.

Ricordiamo a titolo di curiosità che una terza interpretazione di Amore e Psiche ci dette il nostro, in una pittura a fresco su embrice, assai rovinata, firmata e datata: *Gio*: *S. Gio*: 1634, che nel 1912 si trovava nella villa del Poggiolo a Vicchio di Mugello, di proprietà del maggiore Fiani. Piccola cosa che non conta accosto alla bellezza magnifica del quadro degli Uffizi.

ODOARDO H. GIGLIOLI.

COMMENTI

CHE AVVIENE NEL MEZZOGIORNO D'ITALIA? (Qui non si parla che d'arte). Da anni nelle esposizioni di Venezia, di Milano, di Torino, di Roma, non appare un pittore, non appare uno scultore che sia nato al sud di Roma. Qualche meridionale partecipa alle gare pel pensionato nazionale, al concorso per un monumento di Stato, per un francobollo, per una moneta: perde, scompare, torna a galla al prossimo concorso purchè anch'esso sia di Stato e chi lo vinca possa dare alla famiglia e alla fidanzata l'illusione d'avere, presso a poco, vinto un concorso per un impiego di Stato. Poi basta.

Andate alla Biennale di Venezia. L'ha preparata Vittorio Pica, napoletano. Poteva ai pittori e agli scultori meridionali capitare una più fraterna ventura? Niente; anzi peggio che niente: Miola e Scoppetta, ceneri di cari defunti. Forse Pica fidava nel rispetto pei morti, abbastanza diffuso nei popoli civili prima della guerra. *Visa terremur imagine mortis.* È stato proprio uno spavento, e una fuga, chè i dipinti erano anche più morti dei pittori. Dicono che, per giustizia verso la Sicilia, Venezia prepari nel 1923 una mostra di paesaggi di Francesco Lojacono, morto anch'esso quanto Camillo Miola.

Che la pittura si ritiri dalle terre del sole verso il polo? Di fatti anche a Roma si cominciano a sentire brividi di gelo.

Ma la questione è troppo grave e dolorosa perchè per risolverla ci si possa rifugiare nella cosmologia o nella geografia. Proviamo a tentar la storia. L'ultima grande esposizione d'arte tenuta a Napoli è del 1877. F. P. Michetti, in una relazione al ministro dell'Istruzione sulle riforme necessarie nella Galleria nazionale d'arte moderna, firmava un anno fa queste parole: « Le esposizioni internazionali d'arte, salvo l'eccezione del 1911, sono da venticinque anni un privilegio della sola Venezia: meritato privilegio che però bisognerebbe qualche anno interrompere, d'accordo con la stessa Venezia, per badare alla cultura, al gusto, all'economia delle altre città d'Italia ». Certo pensava a Napoli che da quarantatrè anni non vede una grande esposizione d'arte. Chi ha raccolto le sue parole laggiù? Nessuno. Peggio: i « giovani » che in Italia scrivono d'arte hanno preso l'abitudine d'insultare Domenico Morelli. Non c'è un libro o un articolo in cui non gli dieno del parrucchiere, del pasticciere, ed altre consimili definizioni, dicono, critiche. Chi protesta a Napoli? Nessuno. Pure tutti credevamo che Domenico Morelli fosse il più chiaro lume della pittura napoletana, anzi di tutta la pittura meridionale nella seconda metà dell'ottocento: compreso Gioacchino Toma che i suddetti « giovani » hanno scoperto da quando ne hanno trovato comodamente allineati i puri e chiari quadri sopra una parete della Galleria nazionale a Roma, arrivando cioè (è tutto dire) in ritardo sulla nostra stessa burocrazia.

Non diciamo che le esposizioni creino gli artisti. Chi confrontasse la pittura veneziana del 1895, prima Biennale, con quella del 1920, dodicesima Biennale, potrebbe anche giungere alla conclusione opposta. Ma certo li mettono in valore, li incoraggiano, li riscaldano, se non con altro, con l'attenzione del pubblico, con qualche applauso e con qualche compera benedetta.

A dire e a ripetere che l'ajuto dello Stato e di tutti i pubblici poteri, dalla Corte ai comuni, è dannoso agli artisti, s'è ridotto il bilancio dello Stato, per quel che tocca l'arte moderna, a qualcosa che oscilla di poche linee tra sopra e sotto zero. E nessuno se n'occupa più. Il governo italiano del 1861 pare Leon decimo al confronto del governo d'oggi. Certo non chiediamo uno stile di Stato e una pittura di Stato e un'architettura di Stato, sebbene anche su questo punto vi sarebbe molto da dire e molta storia proprio italiana da rileggere. Ma l'intervento dello Stato, dei Comuni, delle Provincie, in tanto in quanto promuove e aiuta pubbliche esposizioni d'arte, è difficile condannarlo. È l'ajuto veramente liberale, cioè indifferente.

Del resto può darsi che noi si parli così per ignoranza nostra e che da Palermo a Napoli si incontrino anche oggi pittori e scultori mirabili, alieni dal farsi conoscere dal governo di Roma, dallo « Stato di Milano », dal comune di Venezia. Se è così, tante scuse, con la richiesta almeno d'una fotografia, per istruirci.

Ma intanto saremmo grati ai colleghi di laggiù se benevolmente considerassero il problema che abbiamo cercato di definire in queste righe. È riapparsa, ad esempio la bella e utile e dotta rivista *Napoli Nobilissima.* E il problema, se non erriamo, è degno di lei, sebbene possa sembrarle un povero problema d'arte contemporanea. Sembra ma non lo è. Francesco Netti che fu un pittore napoletano di gran cuore, d'aperta intelligenza e d'arte spesso squisita, scrisse uno studio sulle *Condizioni sociali della pittura a Napoli*: « Quando si parla di questi fatti ai nostri amministratori, i migliori vi dicono: — Tutto ciò è giusto, ma non abbiamo danari. — E questo danaro quando lo avremo? — Chi lo sa? — E fino allora resteremo così? — Resteremo così. — Ma le altre città come fanno? — Altre condizioni. Dunque vedete che noi resteremo sempre così perchè non abbiamo danari, perchè non sappiamo quando ne avremo, e perchè le altre città sono diverse dalla nostra ».

Questa pagina è del 1873. Si può ristampare con la data d'oggi.

Dicesi che LE GALLERIE DELL' ACCADEMIA A VENEZIA E DI BRERA A MILANO in autunno saranno finalmente riaperte al pubblico che ne è il padrone. Ventidue o ventitrè mesi dopo la fine della guerra per la quale erano state chiuse e vuotate. Si vola.

Ma di questa flemma e indifferenza pel pubblico, per la cultura e anche per le decine di migliaia di lire, in biglietti d'ingresso, che si sono così perdute, la colpa non è di chi dirige quelli istituti gloriosi nel mondo. La colpa è del ministro dell'Istruzione o del sottosegretario, che dir si voglia, per le Antichità e le Belle Arti i quali fingono d'ignorare che nelle regie Sovrintendenze alle gallerie e agli oggetti d'arte della Lombardia, del Veneto e anche dell'Emilia non c'è da anni, a lavorare, che il Sovrintendente. Questi uffici ai quali sono affidati tesori a migliaia, sparsi per monti, valli, laghi e lagune, hanno cioè un solo funzionario, come dicono a Roma, di concetto. Per giunta, durante la guerra, i due sovrintendenti per la Venezia e per la Lombardia hanno dovuto provvedere a portare in salvo, di là dall'Appennino, le opere d'arte più pregevoli della loro regione; e, dopo l'armistizio, sono stati telegraficamente « comandati » a Vienna, a Parigi, a Berlino, a Budapest. Ettore Modigliani, sovrintendente per la Lombardia, mentre scriviamo non è ancora tornato. In loro assenza, nella loro galleria e sovrintendenza, nemmeno un ispettore: un segretario, e basta per tutte le casse che tornavano da Roma, da Firenze, da Lucca, da Pisa e magari da Vienna, e valevano milioni. Vi sono per questi ispettori, di là da venire, i posti vuoti, in ruolo; e i concorsi aperti da cinque o sei anni; e i titoli dei concorrenti, da allora, belli e depositati, tanto sacri e intangibili che è proibito a quei concorrenti, dopo cinque anni, di aggiungere ai loro vecchi titoli anche un opuscolo.

Uffici insomma che presso qualunque popolo, come si diceva nel 1914, civile, sarebbero sorvegliati, ajutati dal potere esecutivo, sono in Italia abbandonati e ignorati. Le proteste dei comuni hanno indotto questo potere a prendere finalmente a prestito qua o là, da altre sovrintendenze qualche ispettore di gallerie; e adesso le due grandi raccolte saranno riaperte. Dopo, questi ispettori torneranno a casa loro. E, ad esempio, la Sovrintendenza alle gallerie e oggetti d'arte per la Lombardia resterà col solo Sovrintendente, come prima.

In compenso, è vero, abbiamo a Roma in palazzo Venezia un nuovo Sottosegretario di stato per le Antichità e Belle Arti. Muori d'inedia? Eccoti una granita. E bada che si scioglie con niente.

MONUMENTI ALLA VITTORIA. Se ne alzano senza che il governo lo sappia su quelle che furono le linee del Trentino e dell'Isonzo. Per essere esatti: monumenti ai morti di una battaglia perchè, se fossero proprio monumenti alla vittoria, il governo provvederebbe o con una scusa o con l'altra, a rimandarli alla generazione ventura. Ma anche questi monumenti e monumentini are, cippi, targhe e stelle, sono finora belli e lodevoli solo da un punto di vista patriottico, civile o militare (compresi i Genii di questi nomi). L' arte ne resta tanto lontana che quelle invenzioni e costruzioni sembrano, alla fine, ordinati e graditi proprio dal governo, come si dice del Re: tanto corrispondono, nel bello stile, alle monete, francobolli, diplomi, ecc., che questo governo emette, bolla e firma.

Il monumento, ad esempio, sul Calvario del Podgora pare scomponibile come i così detti giuochi di pazienza dei nostri bambini; e quell'impressione di poterlo cogli stessi parallelepipedi e con le stesse sfere ricostruire altrimenti riesce consolante per chi ha il torto di non ammirarlo quanto l'hanno, pare, ammirato « il signor generale » e « il signor colonnello » prima nel bozzetto da loro prescelto, poi nella realtà il giorno dei discorsi e dell'inaugurazione.

Pure, per amor di logica e per rispetto dello Statuto, noi ci si ostina a chiedere che o il ministro della Pubblica Istruzione e Belle Arti (anzi adesso della pubblica Estetica) o il ministro della Guerra o magari il ministro dei Lavori Pubblici si assumano la responsabilità di questi monumenti che, almeno come arte, non dovrebbero loro dispiacere. Non si tratta di festicciole locali tra sindaco, colonnello, preside e pretore, ma di ricordi e omaggi solenni e perenni all'esercito italiano, al suo martirio, alla sua fede e alla sua vittoria. Si tratta di segni della nostra coscienza e della nostra civiltà che purtroppo dureranno secoli, come durano, per fortuna, i trofei, gli archi, le are e le colonne romane. Invece, proprio a Roma nessuno se ne occupa.

Veramente, nell'aprile scorso, Ivanoe Bonomi ministro della Guerra, scrisse al Sottosegretario per le Belle Arti di provvedere, magari con un decreto, a disciplinare con dignità, appunto d'arte, queste tante commemorazioni in pietra, bronzo o marmo. A tutt'agosto nessuno gli aveva risposto.

Ripetiamo: la Minerva non ha mai dimostrato d'avere un gusto più fine. Ma poichè a palazzo Venezia c'è, o ci dovrebbe essere, una biblioteca d'arte, è anche possibile che, sfogliando un manuale illustrato di storia dell'arte, qualche idea più decorosa e più italiana venga, da lì, suggerita agli architetti del Genio militare o del Genio civile incaricati di siffatti lavorucci. In ogni modo, noi del pubblico sapremmo con chi prendercela. E questa, è, in Italia, una delle poche consolazioni che ci restano.

Ma forse appunto perciò dalla prudente Minerva nessuno ha risposto al ministro Bonomi.

Stab. di Arti Grafiche A. Rizzoli & C. - Milano

LUIGI DAMI: Segretario di redazione
ACHILLE CLERICI: Gerente responsabile

3 8198 317 946 851

arte Dedalo

53

10.000

3 Vol

VI NTHE
MINUT
ANDUM